

in "Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe", études réunies par Marcel Freydefont, Louvain-la-Neuve (Belgique), Etudes théâtrales, 11-12/1997, p. 46-54

Site du département d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain la Neuve : www.thea.ucl.ac.be

32/10 47 22 72

L'entre-deux : de l'espace à l'événement et de l'événement à l'espace

Entretien d'Yves Dessuant avec Bernard Tschumi (1)

MARCEL FREYDEFONT. L'orientation du colloque et les thèmes de réflexion qui le nourrissent impliquent une ouverture vers l'architecture en général, pour mieux saisir la nature des changements intervenus en cette fin de siècle. En raison de ses recherches et de ses réalisations, Bernard Tschumi apparaît comme l'interlocuteur le plus à même d'esquisser les enjeux fondamentaux qui semblent désormais régir la mue de cette discipline. Le fait qu'il n'ait pas spécifiquement construit pour le théâtre lui donne une distance intéressante. Ses propos n'en prennent que plus de relief.

Yves Dessuant. On dit habituellement dans le domaine du théâtre qu'il y a un rapport très direct entre le contenu et le contenant, entre la dramaturgie et l'espace. Il semble - pour employer le vocabulaire de l'architecture - que le programme y soit une contrainte d'une assez forte densité. Pouvez-vous nous expliquer, en architecture d'abord, au théâtre ensuite, la notion de *glissement programmatique* que vous évoquiez au moment du projet du Parc de La Villette ?

Bernard Tschumi. Lorsque un architecte reçoit un programme, en général ce programme indique un certain nombre d'activités, avec des mètres carrés qui y sont attachés. Il y a à première vue une relation de cause à effet entre ces activités (ces mètres carrés) et l'espace qui doit les abriter. Dans un exemple d'ordre domestique, le programme indique une chambre à coucher, une salle de séjour, une cuisine. Ces activités ont entre elles des relations dont le programme ne parle pas, sinon dans leur principe. L'architecte a, quant à lui, la possibilité de les établir concrètement en décidant soit d'une rupture, c'est-à-dire pas de relation, soit au contraire d'une contamination entre ces activités, où tout à coup - par exemple - la salle de bains serait dans la chambre à coucher. Nous constatons donc qu'il y a une sorte de relativisation du rapport entre l'espace et le programme, qui permet d'établir un certain nombre de possibilités ou de conditions de glissement. Ce n'est pas l'architecte qui dira : «Vous allez prendre votre bain dans la chambre à coucher». Ce serait une contrainte. Il est beaucoup plus intéressant de préparer des conditions telles que vous puissiez prendre votre bain dans la chambre à coucher si vous en avez envie.

On peut appliquer le même raisonnement au contexte théâtral, en envisageant un théâtre sous l'angle de ses relations. Il y a des relations entre les acteurs sur scène, entre le public et les acteurs, entre la scène et la salle, entre la scène et l'arrière-scène et également entre le théâtre, la rue et la ville. Le théâtre classique a établi entre ces activités, ces espaces, nombre de cloisons, parfois très formalisées. Mais beaucoup de gens de théâtre ont essayé de les briser et d'établir justement un certain

nombre de glissements. Cette notion de glissement est fondamentale parce qu'elle permet de remettre en cause toutes les hiérarchies, tous les codes, toutes les lois qui, au fil de l'histoire, ont pratiquement durci une discipline. Il me semble nécessaire, à notre époque qui se pose un certain nombre de questions, d'éviter de retomber dans les poncifs, dans tous les lieux communs de ces cloisonnements et d'essayer au contraire de travailler sur le glissement.

Y.D. Travailler sur le glissement, ce serait, après avoir identifié ce qui est à *la marge* des activités, y organiser une combinatoire, permettre à la fois au concepteur et à l'utilisateur d'opérer sur ces marges ?

B.T. Un programme ou une série d'activités ont toujours des points durs : il faut absolument pouvoir faire telle chose à tel endroit, un studio d'enregistrement a besoin de fonctionner comme studio d'enregistrement et une salle de spectacle comme salle de spectacle, simplement pour des raisons techniques. Par contre, il y a toujours une zone, vous l'avez appelée *marge*, je l'appellerais *zone de relation*, qui recèle un certain nombre d'ambiguïtés et c'est cette zone qui peut être investie de façon particulière, par exemple par un metteur en scène.

J'aimerais à ce propos souligner la proximité de concepts architecturaux auxquels je fais souvent référence et de concepts développés par des cinéastes au moment où ils inventaient leur discipline au début de ce siècle, tels Eisenstein, Vertov ou Koulechov. Koulechov a découvert une chose banale et fascinante à la fois : si vous mettez le visage d'un acteur impassible devant une caméra et que vous changez simplement l'arrière-plan - par exemple un arrière-plan de campagne souriante suivi d'un arrière-plan de forêt sous la tempête ou d'accident de chemin de fer -, ce visage impassible communique des émotions différentes au spectateur qui regarde cette combinatoire d'images. C'est ce qu'on appelle l'effet Koulechov. C'est exactement pareil en architecture entre un programme et un espace : un programme donné, selon l'espace dans lequel il se situe, n'est pas tout à fait le même. Qu'il s'agisse d'un espace plein de ruptures, d'accidents, ou d'un espace néo-classique avec l'enchaînement de ses colonnades, la lecture de ce programme sera très différente. La notion de relation entre programme et espace est fondamentale sans se réduire à une relation directe de cause à effet (ni l'exclure). Ce peut être une relation contradictoire, une relation de conflit, ce peut être aussi une relation de renforcement, c'est-à-dire une tautologie où le programme est renforcé par l'image de l'espace. De nouveau un exemple domestique : si on doit faire de la cuisine, on fera en sorte que l'espace ressemble à une cuisine, mais on peut choisir de travailler en contradiction et que l'espace pour la cuisine ait l'air d'être un terrain de football. La relation d'indifférence est tout aussi importante, non qu'il s'agisse alors d'un espace neutre - celui-ci n'existe pas -, mais d'un espace lisse qui est là simplement, une sorte de container. Dans sa relation à un programme, le travail sur l'espace est toujours régi par un de ces trois rapports : renforcement, conflit, indifférence.

Y.D. En somme, c'est sur cette relation entre le programme et l'espace que se créent les *potentiels d'activité*. En fait, quand on conçoit un espace sur la base d'un programme, il faut non seulement tenir compte de ce programme mais aussi permettre à l'espace d'offrir des potentiels, à la fois pour le développement de l'activité prévue et pour d'autres activités non programmées; permettre un au-delà du programme, qui appartient au glissement programmatique dont nous venons de parler. Pourriez-vous nous parler davantage de ce rapport entre le programme, l'espace et *l'événement* ? Quel rapport existe-t-il entre ces trois éléments et la constitution de ces potentiels d'activité ?

B.T. Il faut bien distinguer ces trois éléments. Le programme est un jeu de relations qui sont essentiellement liées aux activités, à ce qui doit se passer dans l'espace. Puis, il y a l'espace. L'événement survient lorsqu'il y a interaction entre l'espace et le programme. Le programme est prévisible, on l'écrit comme on écrit une partition. L'événement, c'est l'accident, ce qui n'est pas prévisible. Une des choses qui m'ont particulièrement intéressé dans certains aspects du Parc de La

Villette et dans les projets du Fresnoy ou de l'École d'Architecture de Marne-la-Vallée (ill. 18 à 20), c'est de pouvoir commencer à créer, à partir des conditions du programme et des conditions de l'architecture, les *conditions* de l'événement, c'est-à-dire ce qui n'était pas prévisible ni programmé. Ce qui permettait - pour utiliser des mots qui appartiennent davantage à la dynamique qu'à la statique - d'accélérer le potentiel du programme ou de l'espace lui-même.

Avant de voir ce qu'il peut en être au théâtre, il faut bien comprendre qu'il y a en toute situation pour un architecte deux regards possibles sur un programme, soit la résistance - essayer de résister à certaines données du programme qui ne lui paraissent pas intéressantes -, soit au contraire l'intensification, l'accélération des caractéristiques qui lui semblent intéressantes, et qui se trouvent souvent dans les marges. L'architecte a ce pouvoir d'aller chercher dans les interstices du programme, le lieu du non-dit, ce qui n'a pu être dit par le maître d'ouvrage ou même ce que la société s'interdit à un moment donné, et ainsi de conférer une importance accrue à ce lieu interstitiel pour qu'il devienne le lieu de l'événement. En combinant les ingrédients de l'espace et du programme, l'architecte prépare les conditions de l'événement.

Y.D. Ce que vous dites est particulièrement lisible sur l'École d'Art du Fresnoy, dont j'ai écrit le programme : on y voit réellement des espaces et des potentialités qui vont très loin au-delà d'éléments qui n'étaient qu'embryonnaires dans le programme. Votre manière de lire les programmes et de les exprimer me semble passer aussi chez vous par une représentation graphique différente, beaucoup plus proche du cinéma - vous l'avez évoqué - que de ce qu'on voit habituellement en architecture.

B.T. J'ai toujours essayé d'éviter de me trouver prisonnier de notions de forme, de style, qui ne m'intéressent absolument pas. A une époque où on me posait des questions sur les Folies du Parc de La Villette, je répondais qu'au fond peu importait que ces bâtiments fussent construits en acier émaillé ou en briques rouges. Bien sûr, cela avait de l'importance, mais ce n'était pas là que se situait la problématique essentielle. La vraie question était d'arriver à susciter l'événement, au sens où nous avons employé ce mot.

Travailler sur le Fresnoy était extraordinaire, d'une part grâce au caractère des bâtiments existants qui, même dans un état épouvantable, présentaient des espaces assez curieux, assez passionnants : personne n'aurait pu *dessiner* ce que deviendraient ces halles presque industrielles après traversée de tous les accidents de leur histoire durant soixante-dix à quatre-vingt-dix ans d'existence. D'autre part, on nous demandait de concevoir sur ce site le bâtiment le plus performant de sa catégorie, ou plutôt d'inventer un lieu d'un nouveau type, une sorte de Bauhaus du XXI^{ème} siècle, à la pointe de l'électronique et des techniques, qui puisse provoquer une contamination de différentes disciplines, le spectacle vivant, le cinéma, la vidéo, l'image de synthèse, les techniques sonores. Nous avons choisi de ne pas faire table rase, de garder les anciens bâtiments pour toutefois créer quelque chose sans précédent qui ne soit pas une grande composition, un grand geste, un dessin magistral mais la résultante d'un montage. Plus qu'un collage, c'est bien un montage d'éléments de caractère extrêmement divergent, dans le temps et dans l'espace, avec l'ancienne halle surmontée d'un grand toit ultra-technicisé, et *entre-deux* un espace interstitiel. Cette mise en rapport prend appui sur les contraintes du programme. J'ai l'habitude de dire que les contraintes d'un programme sont en fait très utiles parce qu'on peut au moins les détourner. En l'absence de programme défini, on peut toujours inventer, mais il y a un réel avantage à travailler à partir de données très précises, comme au Fresnoy. Dans ce cas, tout s'est passé dans l'établissement de ces relations, dont on a parlé plus haut, de réciprocité, d'indifférence et de conflit. Ces relations, le Fresnoy les développe toutes. Et si j'ai utilisé le mot «dynamique» tout à l'heure, c'est essentiellement parce que c'est à travers le mouvement des *corps* dans cet espace que se complète la lecture de l'espace. Il n'y a pas d'espace

sans le corps, il n'y a pas de corps sans l'espace. Ceci est valable aussi bien pour la perception que j'ai d'un espace théâtral que pour un espace architectural.

Y.D. Le Fresnoy est effectivement la métaphore de son programme. Il parle de l'entre-deux, à la fois de l'ancien et du nouveau, et du croisement des disciplines. Non seulement le bâtiment traduit le programme, mais il offre en plus l'immense cadeau d'une quantité de possibles; on a la sensation que vous avez exploité le bâtiment en faisant ressortir toutes ses potentialités, pour donner aux gens qui viendront y étudier beaucoup plus que ce que le programme n'avait imaginé. Une distance s'est clairement établie entre le programme et l'architecture : celle-ci semble apporter tout et davantage. Le rapport entre une architecture et une dramaturgie peut-il être malléable tout en restant précis, ou doit-on spécifier très rigoureusement chaque programme et chaque bâtiment théâtral ?

B.T. Il est nécessaire de souligner qu'au Fresnoy, un nouveau type de bâtiment répondait certes à un nouveau type de programme; mais il y a un élément essentiel qui doit être pris en compte. Imaginons que les interstices du programme, non déterminés à l'avance, et mis en scène dans notre projet de telle façon qu'ils soient utilisables, soient effectivement assimilés par les gens, ce qui est pour moi fondamental. Imaginons que cette appropriation soit tellement extraordinaire, qu'un jour, dans vingt ans, on demande de construire un bâtiment correspondant à ce nouveau type d'institution, qui inscrirait cette sorte d'espace interstitiel dans son programme. Il se créerait une situation curieuse : comment en effet détourner alors le résultat d'un détournement ?

Cette question est intéressante. J'en reviens à cette ambition de mes projets relative au mouvement des corps dans l'espace. A La Villette, j'ai eu dans le positionnement des Folies le souci du mouvement des corps, mouvement accéléré sous la galerie, mouvement distendu, ralenti ou onirique des promenades. Il y a toujours dans toute construction des endroits qui sont des lieux de passage obligé, où le corps est canalisé dans certaines directions. J'ai été frappé, dans le spectacle de Bob Wilson *EINSTEIN ON THE BEACH*, par le fait que Lucinda Childs, au début, traverse la scène en diagonale. Dix fois, vingt fois, trente fois, pendant pratiquement un quart d'heure. Et tout à coup, il se passe cette chose extraordinaire quand on la regarde couper cet espace dans la diagonale, son corps devient mur, l'espace de la scène se coupe en deux, en diagonale. Et l'on s'aperçoit que le corps lui-même devient un élément de l'architecture. Ce n'est pas très différent de ce que disait déjà Schlemmer au Bauhaus : le corps creuse et crée l'espace. Cette notion est malheureusement perdue dans la plus grande partie du discours architectural actuel qui ne parle que de formes.

Y.D. Est-ce pour cela que vous représentez toujours votre architecture habitée, contrairement à beaucoup d'architectes qui représentent la leur vide d'habitants ?

B.T. C'est plus que cela. La photographie est un art extraordinaire qui développe notre sensibilité à l'image. Toute l'éducation de l'architecte se fait par la photographie avant de se faire par des bâtiments réels. En même temps, il y a un problème parce que la photographie d'architecture est une photographie statique, figée. Cela conduit à des extrémités. Tel architecte japonais va faire en sorte que la photographie de son architecture efface sa destination et sa localisation. Il y a beaucoup d'architectes qui composent leurs bâtiments pour les huit photos qui seront dans les revues. Or ce qui m'intéresse en architecture, c'est surtout la manière dont les gens vivent à travers l'espace - pour le transgresser à la rigueur.

Y.D. Quand nous avons travaillé ensemble sur le programme de l'Ecole d'Architecture de Marne-la-Vallée, nous nous sommes rendu compte rapidement qu'il ne fallait pas faire un programme qui reflète simplement un mode pédagogique, mais qui soit ouvert et permette tous les modes pédagogiques : aux utilisateurs d'inventer ce qu'ils allaient faire dans le bâtiment. Je voudrais que vous nous expliquiez comment ce principe vous a servi pour bâtir le projet, et si vous pensez qu'on pourrait imaginer un espace théâtral qui réponde à toutes les dramaturgies ?

B.T. Supposons que la pédagogie dans une école d'architecture soit l'équivalent de la dramaturgie sur une scène de théâtre. Il n'est pas sûr que l'on puisse pousser l'analogie aussi loin, mais essayons. L'Ecole d'Architecture de Marne-la-Vallée, avons-nous dit, devait pouvoir proposer toutes sortes de pédagogies. Nous avons tout de même certaines directions de réflexion, par exemple, nous pensions que les gens devaient savoir ce que faisaient les uns et les autres, il devait y avoir une transmission de l'information, il ne fallait pas cloisonner les activités. Il y avait les lieux de rencontre, des lieux qui n'étaient pas nécessairement formalisés dans le programme, mais qui permettaient d'établir certains liens, par exemple entre une activité d'exposition et un bal, entre les lieux de séminaires et les laboratoires des chercheurs : cette sorte de contamination dont nous avons déjà parlé. Faisons le parallèle avec le théâtre. Il y a des exemples fantastiques d'architecture théâtrale, comme le Théâtre Total de Gropius, et toutes les expériences de création d'un espace qui puisse servir à tout. Mais on s'aperçoit à l'usage que la polyvalence absolue ne change pas l'espace (l'espace reste ce qu'il est) et ne le charge pas poétiquement. Ce n'est pas ce qui peut en faire apparaître les contradictions ou les potentiels. Comment développer un espace qui exacerbe les potentialités d'une dramaturgie ? A l'opposé du théâtre total, on peut choisir d'en rester à un théâtre classique (à l'italienne), avec ses cloisonnements, avec la relation établie entre des acteurs et un public par un type de scène, de salle, un système de décor. On peut décider pour représenter une pièce de Molière que le décor sera l'expression directe de son époque, un salon ou quelque chose comme ça. Cependant, cette tautologie n'est pas systématiquement nécessaire. Au contraire, ne vaut-il pas mieux permettre ce que j'ai appelé glissement tout à l'heure, que j'appellerais maintenant grincement : tout à coup introduire une légère remise en question, qui donne un nouvel éclairage au travail ? De la même manière les plus beaux musées de ces vingt dernières années ont été logés dans des lieux industriels, et non pas dans des lieux dessinés spécialement pour eux (toujours cette envie de refaire le musée traditionnel), permettant cette notion du glissement-grincement : l'espace propose ses potentialités, mais il ne doit pas se réduire nécessairement à l'espace flexible du *Gesamtkunstwerk* (l'œuvre d'art totale) ou à l'espace cloisonné du théâtre classique.

Y.D. La flexibilité, la polyvalence seraient donc une sorte de renoncement architectural à la prise de responsabilité en matière d'espace théâtral ?

B.T. Oui, absolument. D'abord je crois que la polyvalence est rarement possible parce qu'on se trouve toujours à l'intérieur d'un contexte, ou plutôt d'une série de circonstances, urbaines, culturelles, et de contraintes techniques. Ensuite, la notion d'espace polyvalent total est en général réductrice; refusant tout contexte, on renonce aussi à ce qui en fait la richesse, par exemple la richesse d'un environnement urbain, alors qu'il est bien plus intéressant d'utiliser certaines de ses caractéristiques, de ses contraintes, en somme de tirer parti des circonstances pour faire un espace qui a sa propre personnalité, ses propres caractéristiques. De même, je pense qu'il vaut mieux ne pas mettre en place un modèle théâtral qui soit totalement interchangeable, un archétype transportable de Berlin à Paris, de Tokyo à New York : ce ne serait plus qu'un container, effaçant de fait l'espace. C'était le rêve du Théâtre Total. Il n'est pas possible de neutraliser et d'instrumentaliser ainsi l'espace, ou alors c'est réducteur.

Y.D. Donc, pour pousser les choses à l'extrême, vous ne feriez pas de projet sans programme ?

B.T. Il nous est arrivé de travailler, très récemment même, avec de futurs utilisateurs qui ne savaient pas ce qu'ils voulaient. C'est fréquent. Et surtout, qui représentaient toutes sortes de groupements d'intérêts différents. Je songe au projet pour l'Université de Columbia qui comprenait une grande salle de 1.100 places, un cinéma de 400 places, les deux espaces devant être combinés (l'espace cinéma est logé dans le balcon de la grande salle, l'écran fermant l'espace; lorsque l'écran est relevé, le cinéma redevient le balcon de la grande salle), une station de radio, des clubs d'étudiants, un

théâtre expérimental, un night-club et une sorte de restaurant (ill. 21). Chacun avait des idées différentes sur l'esprit et la manière d'organiser ces espaces spécifiques. Nous avons eu l'idée de mettre en place assez vite l'espace non-programmé, un espace de l'entre-deux. En effet, les contraintes de contexte faisaient que les deux ailes du bâtiment étaient décalées d'un demi-niveau, ce qui permettait, ou qui demandait plutôt, une série de rampes pour les relier. Ces rampes sont devenues le dénominateur commun de toutes les activités; et ce noyau dynamique, qui a été attaqué d'abord par tous les utilisateurs, a fini par être le seul endroit sur lequel ils se sont tous mis d'accord, tout en continuant à se battre pour leurs propres exigences et pour leurs groupes d'intérêts respectifs. Je pense qu'ils ne se mettront jamais d'accord. Par contre, sur ce lieu intermédiaire qui a été déterminé par l'architecte, ils se sont entendus parce qu'il remplissait une fonction à laquelle ils n'avaient jamais pensé, une fonction hors norme, qui ne faisait pas partie de leurs a priori.

Le plaisir que j'ai eu à travailler avec vous en tant qu'architecte-programmateur de l'Ecole d'Art du Fresnoy est venu de ce que vous arriviez à forcer les utilisateurs ou à les encourager, comme un psychanalyste, à définir leurs besoins. Mais il y a des cas où ce n'est pas possible. On se trouve alors dans la situation de devoir rendre un projet qui est une espèce de potentialité absolue puisque les besoins ne sont pas déterminés. Je vais exprimer cela à l'aide d'une autre analogie, mathématique cette fois : nous proposons le théorème et c'est aux utilisateurs d'en démontrer la validité.

Y.D. Comment reliez-vous votre travail concret d'aujourd'hui, sur des projets qui se réalisent, au travail théorique que vous meniez à l'époque des MANHATTAN TRANSCRIPTS ? Ce travail théorique montrait un rapport beaucoup plus serré avec l'écriture cinématographique qu'avec l'écriture architecturale.

B.T. Ce rapport est toujours présent. La définition que nous avons donnée de l'architecture à l'époque des MANHATTAN TRANSCRIPTS était la suivante : «L'architecture est espace, mouvement, action». C'est-à-dire espace, mouvement, programme. Le tout ensemble fait l'architecture. L'architecture n'est pas simplement un espace ou une forme, elle est essentiellement la combinatoire de ces trois ingrédients. Toute la réflexion qui a suivi, qui essayait de déterminer comment des espaces pouvaient différer en fonction du mouvement, a servi de base au travail actuel. Mais le travail actuel est un travail concret, ce n'est plus un travail de dessin; il a d'autres contraintes, d'autres richesses : des choses qu'on peut faire dans la réalité mais qu'on ne peut pas faire sur le papier, puis au contraire des choses que nous faisons sur le papier et qui auraient conduit à une architecture ratée et que nous avons donc redéfinies. Certaines directions explorées dans les MANHATTAN TRANSCRIPTS ont été poussées plus loin dans le travail concret, et d'autres ont été délibérément mises de côté.

Cette définition dynamique de l'architecture, selon laquelle l'architecture est à la fois activité (programme), espace et mouvement, a pour effet d'évacuer complètement la notion d'«architecture-objet». Dès le moment où l'on réintroduit soit le corps soit le sujet dans l'espace, il ne s'agit plus du tout d'une fabrication de formes et d'objets, cette option qui a marqué toute une rhétorique de l'architecture, ces deux ou trois cents dernières années. La définition unitaire et homogène a vécu. L'espace est en questionnement constant. Notre nouvelle définition est plurale, hétérogène. L'hétérogénéité dont je parle n'est pas celle des formes, d'une forme dure contre une forme molle, mais celle qui met en place des choses de nature entièrement différente, c'est-à-dire un corps ou un sujet par rapport à l'espace.

Y.D. Il y a quand même un travail formel, un moment de formalisation ou, pour préciser ma pensée, il y a un travail sur la poétique de l'espace ?

B.T. Le travail formel est secondaire, parce que la forme est une résultante. La poétique, elle, intervient beaucoup plus dans le rapport instauré entre ce que je nomme les ingrédients. On sait,

aussi bien par les jeux du langage que par les jeux de l'image, que certains rapports sont plus chargés que d'autres, ont un sens ou une charge poétique. C'est le plus difficile à définir. On y arrive, on le fait, on essaie et très souvent c'est la part du rêve qui permet aux utilisateurs de s'approprier l'espace. L'espace neutre, si beau soit-il, l'espace blanc, la boîte blanche de certains musées modernes permet peu d'appropriations. L'appropriation, c'est aussi le détournement.

Y.D. Cette approche de l'architecture, cette poétique des assemblages et cette appropriation nous ramènent à la notion de montage; et on a envie de parler alors de *séquences*, de dire que ce sont des architectures de séquences et non des architectures d'images. Il s'agit bien d'assembler tout ce qui fait à un moment une séquence, et non de formaliser simplement une image.

B.T. Oui. L'architecture ne se voit pas d'un seul coup. Elle se déroule dans le temps. Et s'il fallait regarder dans quelle direction nous allons, ou chercher une direction possible pour l'architecture, ce serait une architecture qui privilégierait l'aspect dynamique des choses plutôt que son aspect statique.

*(1) Le texte publié est tiré d'un (production de l'Ecole
entretien vidéo original réalisé d'Architecture de Clermont-
par Dominique Troisville Ferrand).*

in "Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe", études réunies par Marcel Freydefont, Louvain-la-Neuve (Belgique), Etudes théâtrales, 11-12/1997, p. 46-54

Site du département d'études théâtrales de l'Université Catholique de Louvain la Neuve : www.thea.ucl.ac.be