



Déméter

2 | 2018

Œuvrer à plusieurs : enjeux d'aujourd'hui

De l'idée de « forme ouverte » (Oskar Hansen) aux « Permanences architecturales » et « Universités foraines » (Patrick Bouchain) : une filiation de pratiques architecturales collectives

Séverine Bridoux-Michel

Édition électronique

URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

ISSN : 1638-556X

Référence électronique

Séverine Bridoux-Michel, « De l'idée de "forme ouverte" (Oskar Hansen) aux "Permanences architecturales" et "Universités foraines" (Patrick Bouchain) : une filiation de pratiques architecturales collectives », *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines* [En ligne], # 2 | 2018, mis en ligne le 15 octobre 2019. URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>, date de consultation.



Université de Lille
Centre d'Études des Arts Contemporains, EA 3587

Ce document a été généré le 15 octobre 2019.



La revue Déméter est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.



De l'idée de « forme ouverte » (Oskar Hansen) aux « Permanences architecturales » et « Universités foraines » (Patrick Bouchain) : une filiation de pratiques architecturales collectives

Séverine Bridoux-Michel

Résumé :

La question des pratiques collectives en architecture fait aujourd'hui l'objet de discussions et de débats que certains architectes et critiques de l'architecture moderne tentaient déjà de formuler, de théoriser, ou de développer dans leurs propres travaux entre la fin des années 50 et le début des années 60. Dans le cadre de cet article, il s'agit de mettre en évidence le développement de positions et dispositifs critiques, notamment ceux liés à la « forme ouverte », qui ont amené toute une lignée d'architectes, issus de contextes différents, à renouveler les pratiques de l'architecture en tentant d'intégrer, dans le processus de conception de l'œuvre, la question de l'élaboration collective du « projet ».

Abstract :

The question of collective practices in architecture is today subject of discussions and debates that some architects and critics of modern architecture were already trying to formulate, theorize, or develop in their own work between the late fifties and the early sixties. In this article, the aim is to highlight the development of critical positions and devices, especially those related to the « open form », which have led a whole line of architects, from different contexts, to renew architectural practices by attempting to integrate, in the design process of work, the question of collective elaboration of the « project ».

Quelques mots à propos de Séverine Bridoux-Michel :

Séverine Bridoux-Michel est architecte dplg, docteur en esthétique et sciences de l'art, chercheur au LACTH-université Lille-Nord de France depuis 2000, enseignante à l'École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille depuis 2006, et musicienne. Elle a reçu le Prix de la Recherche et de la Thèse de Doctorat en Architecture en 2007 (Académie d'Architecture, Paris). Ses travaux et publications concernent notamment l'étude des processus de conception, des pratiques collaboratives, mais aussi des relations interdisciplinaires architecture/musique.

Texte intégral :

1. La question des pratiques collectives en architecture fait aujourd'hui l'objet de discussions et de débats que certains architectes et critiques de l'architecture moderne tentaient déjà de formuler, de théoriser, ou de développer dans leurs propres travaux entre la fin des années 50 et le début des années 60. Dans le cadre de cet article, il s'agit de mettre en évidence le développement de positions et dispositifs critiques, notamment ceux liés à la « forme ouverte », qui ont amené tout une lignée d'architectes, issus de contextes différents, à renouveler les pratiques de l'architecture en tentant d'intégrer, dans le processus de conception de l'œuvre, la question de l'élaboration collective du « projet ».

Filiations

2. Oskar Hansen en Pologne, Vittorio Gregotti et Bruno Zevi en Italie, Lucien Kroll en Belgique, Patrick Bouchain en France, et bien d'autres au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, ont cherché à développer l'idée que le projet architectural n'est pas totalement défini par avance, sur la table à dessin : il est lieu d'échanges, d'engagements ou de micro-engagements. Le développement d'un travail *in situ*, à plusieurs, laisse place aux possibilités de communications, verbales et non-verbales, aux gestes du quotidien, aux gestes de l'artisan, participant ainsi à la métamorphose de l'espace en devenir. La naissance de l'École Supérieure de Création Industrielle au début des années 1980, puis l'invention des Universités foraines et permanences architecturales permet à Patrick Bouchain d'essayer d'introduire un nouveau type de transmission du projet, laissant certains types de collaborations se faire, des collaborations que seule la vie réelle conditionne. Dans le cadre de cet article, il s'agira de mettre en évidence ce type de dispositifs favorisant des rencontres émancipatrices au sein de projets exploratoires contemporains.
3. L'architecte polonais Oskar Hansen (1922-2005) a été l'un des premiers à formuler clairement une théorie de la « forme ouverte » en architecture. Dès 1959, lors du congrès du CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne) d'Otterlo, Hansen expose l'idée de « Forme ouverte dans l'architecture » qui manifestait un renouvellement des pratiques de l'architecture. Son idée part de la critique des théories modernistes de l'après-guerre développées par les architectes du CIAM ; il souhaite alors dénoncer les pratiques directives des architectes qui agissent en appliquant les normes imposées à la construction, sans tenir compte des multiples individualités et événements donnant forme à ce qu'il appelle le « milieu ». Le projet de Pavillon d'exposition qu'il réalisait en 1955 en collaboration avec l'architecte polonais Lech Tomaszewski (1926-1982) à Izmir, puis celui présenté en 1956 dans le cadre du concours du Pavillon polonais de

l'Exposition universelle de 1958, constituaient déjà un premier essai d'application de l'idée de « forme ouverte » en architecture, avec un travail de déploiement de structures spatiales inachevées, toiles aux surfaces paraboliques hyperboliques, sortes de « tentes tendues sur des supports métalliques¹ » rendant possible des appropriations diverses des espaces. Suite au congrès du CIAM d'Otterlo, Oskar Hansen publie en 1961, dans *Le Carré Bleu* – revue française fondée quelques années auparavant par le groupe CIAM –, un article intitulé « la forme ouverte dans l'architecture. L'art du grand nombre² », dans lequel il énonce les grandes lignes de sa théorie : « La Forme Ouverte qui est la forme d'une somme d'événements, somme d'individus d'un milieu donné, doit, [...] nous conduire à l'expression de la forme du milieu ». Cette réflexion vient dans le prolongement des opérations de logements réalisées dans le contexte de la reconstruction massive de la fin des années 1950. Hansen pense que les architectes doivent sortir du système de la « Forme Fermée » et que le rôle de l'architecte se transforme, sa place étant celle d'« architecte-artiste » plutôt que d'« architecte super-spécialiste ».

4. Comme une coïncidence, la publication de ce texte théorique est contemporaine des conférences à partir desquelles le sémiologue italien Umberto Eco (1932-2016) publiera *Opera aperta*³. Eco voyait émerger dans le monde de l'art occidental, un renouvellement des pratiques de création⁴. Dans le cas précis de ce qu'il appelle l'œuvre ouverte « en mouvement », Eco énonce une catégorie d'œuvres du domaine de l'art contemporain, de la musique contemporaine, de la littérature, de l'architecture pour laquelle le « spectateur » est invité à faire l'œuvre avec l'auteur. Le spectateur, sujet-interprète, a dans ce cas un ensemble de modes opératoires à disposition, « diverses possibilités de consommation ». En ce sens, l'expérience du spectateur, de l'auditeur, de l'utilisateur fait partie des données initiales du projet. En 1964, dans le cadre de la XIII^e Triennale de Milan, Umberto Eco participe lui-même à un projet collectif que l'on a tendance à oublier. Avec l'architecte Vittorio Gregotti, il coordonne un projet rassemblant architectes, designers, musiciens, autour de la thématique de la Triennale, le « temps libre ». L'équipe italienne s'attache à réaliser dans l'espace une sorte de critique de la consommation, un hyper-espace de la communication, que le spectateur peut traverser. Dans cet espace, le visiteur est une sorte d'électron libre, invité à vivre l'expérience du kaléidoscope, et ainsi à participer à la transformation de l'œuvre. Luciano Berio, Peppo Brivio, Vittorio Gregotti, Lodovico Meneghetti, Giotto Stopino, Massimo Vignelli et Umberto Eco réalisent ensemble ce « kaléidoscope », comme une sorte de concrétisation spatiale et temporelle des « stratégies intellectuelles⁵ » mises en place en Italie au cours des années 1960 – celles du Gruppo 63 notamment –, visant à « désacraliser et faire éclater l'idée de synthèse contenue dans la notion d'œuvre⁶ ». Sorte d'espace scénique multimedia renvoyant par ses six faces intérieures en miroirs des images pouvant être

sans cesse renouvelées, celles des visiteurs, ce kaléidoscope offrait à Umberto Eco une possibilité de concrétisation dans l'espace de l'essai théorique *Opera aperta*. Ce type de travail d'équipe, avec une équipe pluridisciplinaire constituée spécifiquement pour cette Triennale de Milan 1964, fait partie de la vague de renouvellement des pratiques des jeunes architectes cherchant à sortir des codes académiques imposés pour travailler davantage en relation avec un contexte vivant.

5. La théorie de la « forme ouverte » que Oskar Hansen met en pratique dès la fin des années 1950 est relativement différente. Elle est davantage basée sur l'idée du développement égalitaire des individus, dans un cadre social existant. Hansen développe ainsi avec sa femme Zofia Hansen diverses expériences liées à l'idée que « l'architecte super-spécialiste devient un anachronisme⁷ ». L'architecte est ici opposé à tout système hiérarchique qui s'imposait dans le fonctionnement des ateliers d'architecture, et dans les écoles des Beaux-Arts dans lesquelles les architectes étaient formés, notamment chez lui en Pologne. La « forme ouverte » se constitue ainsi en tant que somme d'événements dans un « milieu » formé par une multiplicité d'actions, réalisées non pas par un seul individu ou par un spécialiste, mais par plusieurs personnes, « des individus concrets⁸ », notamment des habitants. C'est cette idée que Hansen cherche à expérimenter avec les étudiants de l'école des Beaux-Arts de Varsovie. En ce sens, « le projet de Hansen semble reposer sur une profonde confiance dans la bonne volonté des hommes et sur un idéal égalitaire garant de la liberté d'expression. L'artiste ou l'architecte est là pour servir de truchement aux usagers. À l'école des Beaux-Arts de Varsovie, les étudiants s'imprègnent de ses idées⁹ ». Ce théoricien de la « Forme ouverte » tentait ainsi de développer sa théorie de la liberté d'expression collective dans des cadres théorique, pratique et pédagogique, pour lesquels les formes de communications non-verbales s'appuyant sur la collaboration pouvaient être particulièrement fédératrices.
6. Parallèlement, en France et en Belgique, les travaux de l'architecte bruxellois Lucien Kroll (né en 1927) et de sa femme Simone avec laquelle il travaille, viennent dans le prolongement de ce type de travaux de collaboration. Kroll partage d'ailleurs la position critique d'Oskar Hansen en développant notamment des méthodes ou pratiques dites « incrémentalistes » qui vont constituer le leitmotiv de son travail « de l'architecture action comme processus vivant¹⁰ ». L'Atelier Lucien Kroll « se préoccupe de l'information vivante du contexte [...]. L'incrémentalisme est la façon écologique de décider par la participation continue de toutes les informations et de tous les informateurs qui surgissent inopinément, c'est-à-dire par rapport au contexte ; et le premier contexte d'une architecture, c'est bien l'habitant. Soucieux de ce contexte, le moyen le plus évident de le connaître est de lui proposer de participer au projet¹¹ ». Ainsi, pour Kroll, la mission de

l'architecte est de mettre en place un dispositif ouvert à la participation¹² : permettre à un milieu de se transformer, en adéquation avec un milieu vivant, et ainsi avec les actions des habitants. « L'architecte "principal" reste l'expert attentif et prépare un dispositif vivant et ouvert qui induit des relations entre les "morceaux"¹³. » Et ainsi, « on compose ensemble » précise-t-il encore pour signifier que la démarche prend en compte la vie, avec son voisin : c'est la « vicinitude¹⁴ ». Selon Lucien Kroll, ce type de dispositif, « participatif » avait été testé dès 1945 par André Lurçat, à Maubeuge, et d'autres « architectes » – « pas connus parce que pas acceptés¹⁵ » – qui ont suivi cette « ligne ». L'ouvrage *Tout est paysage* constitue le manifeste de Lucien Kroll. Il énonce son engagement, dénonce la politique des grands ensembles et villes pavillonnaires, y rassemble ses idées étayées d'un vocabulaire choisi, énonce des histoires de projets, réalisés ou non, qui ont pu « échapper à l'étouffement centralisateur et gagner une coopération vivante, fertile¹⁶ ». Il y établit une liste d'architectes et de constructeurs, pionniers de l'architecture dite « participative », ayant cherché à mettre en place, depuis les années 1960-1970, un type de dispositif de projet bien particulier. Cette liste intègre ainsi Ton Alberts et Max Van Huut, Christopher Alexander, Gaston Bardet, Peter Blundell-Jones, Patrick Bouchain, Jacques Couelle, Giancarlo De Carlo, Joachim Eble, Ralph Erskine, Hassan Fathy, Patrick Geddes, Oskar Hansen, Peter Hübner, Eilfried Huth, Henri Lefèvre, Frei Otto, Cedric Price, Team Zoo, Ottokar Uhl, Jean Renaudie, Takamasa Yoshizaka. Le point commun de ces architectes, serait la « cohésion de groupe », la « conscience de l'hospitalité » (termes de Lucien Kroll¹⁷) qui constituent des éléments à prendre minutieusement en compte dans le projet architectural, urbain et/ou paysager.

7. Parmi eux, Patrick Bouchain (né en 1945) développe une « méthode de travail basée sur la coproduction et la transmission¹⁸ ». À la fin des années 1970 - début des années 1980, soutenu par Jean Prouvé et Charlotte Perriand, eux-mêmes impliqués à l'Union Centrale des Arts Décoratifs, Patrick Bouchain est en effet amené, à s'intéresser particulièrement à la question de la « coproduction » entre artistes, architectes, designers et techniciens, ingénieurs, en participant à la fondation de la nouvelle école parisienne de création industrielle, dans une ancienne manufacture du quartier de la Bastille¹⁹, qui deviendra les « Ateliers ». Il participe avec Jean-Louis Monzat, alors directeur d'une école d'ingénieur (ESIEE), à la naissance de l'École Nationale Supérieure de Création Industrielle et établit un programme pédagogique étroitement lié au développement d'une pédagogie en « atelier », avec des travaux individuels et des travaux en groupes favorisant « l'apprentissage par projet²⁰ ». Son idée était de briser les codes de l'enseignement artistique et technique en mettant en place des collaborations entre étudiants et industriels. Il s'agissait de permettre aux étudiants de se former en se confrontant à de réelles conditions. Face au risque de « concurrence

déloyale²¹ » pour les professionnels, Bouchain « démissionne en 1983, lorsqu'il lui semble que les idées d'une école qui confrontait les étudiants à la matière et à des cas réels étaient abandonnés²² ». Il est convaincu qu'en matière de création, la transmission pédagogique s'élabore sur le terrain et s'établit en relation directe avec artisans et industriels. Il choisit alors de continuer son travail autour de missions de conducteur de chantiers et de direction de travaux en atelier de prototypage. Il s'agit ainsi pour lui de réfléchir à des « mises en œuvre » de matériaux, à des procédés de « mises en forme inattendues », de matériaux pour le bâtiment (l'aluminium par exemple), avec des outillages de faible coût. L'invention de ce type de procédés voués à un « artisanat de la matière²³ », implique ici un travail de collaboration avec un grand groupe industriel comme Pêchiney.

Transmission et fabrication *in situ* : « Universités foraines », « Permanences architecturales »

8. En 2013, Patrick Bouchain invite l'Atelier Kroll au Lieu Unique de Nantes, anciennes usines LU qu'il a reconverties (1999) avec l'atelier Construire. Il s'agissait de réaliser un événement dans ce lieu autour d'une exposition rendant « hommage à ses "maîtres à penser"²⁴ ». En tant que commissaire de l'exposition « Simone & Lucien Kroll, une architecture habitée » au LU, Patrick Bouchain présente les cinquante ans de l'Atelier Kroll en choisissant d'exposer une vie, celle des époux Kroll²⁵, plutôt que le résultat d'un travail architectural. Le couple Simone et Lucien Kroll, avec ses pratiques et expérimentations incrémentalistes, se charge de donner vie à l'exposition, selon la démarche de la « vicinitude » : coproduire avec son voisin en quelque sorte. L'exposition devait s'élaborer progressivement, collectivement, grâce à de multiples tâtonnements organisés un peu à l'image du développement de la nature, au fur et à mesure d'un temps plus ou moins défini, sans que la finalité soit expressément et totalement connue par avance. Patrick Bouchain développe alors le projet dans l'idée de transmettre le « construire en habitant²⁶ ». Il choisit de faire apparaître le chantier en tant qu'« acte culturel », en tant que fabrique, ouverte au public, prenant en compte la dimension collective de la vie, notamment la notion d'hospitalité : « lors du concours de Nantes, raconte Patrick Bouchain, j'ai proposé que le chantier soit un acte culturel²⁷. »
9. D'autres projets suivront ensuite, suivant ce modèle méthodologique de « fabrication » du projet avec mise en place de « permanences architecturales » : les projets de réhabilitation des maisons ouvrières de la rue Stephenson à Tourcoing (« Construire ensemble à Tourcoing » 2009-2013), celles de Boulogne-sur-Mer (« Construire ensemble » 2010-2013), ou bien le projet du « point haut » à Saint-Pierre-des-Corps

(2013-2015) mobilisant à chaque fois un « permanent », Patrick Bouchain restant toutefois à la direction des différents projets. Le chantier et la pratique collective du *work in progress* fonctionnent alors ici avec la mise en place de « permanences architecturales » qui vont conduire le projet à « former une communauté de personnes désireuses de faire²⁸ », une sorte de laboratoire « permettant à chacun de trouver une place ». Une « succession de pratiques questionne alors ce qui fait commun. Cependant la permanence est architecturale, elle ne se pose pas en terme de direction artistique ou de programmation des lieux. Elle permet l'ouverture tout en pensant à l'avenir du bâtiment, aux usages qu'il est capable d'accepter, à la mise à l'épreuve de la norme²⁹ ». La notion de « permanence architecturale » véhicule d'un projet à un autre, tous différents pourtant, jusqu'à venir s'inscrire dans un manifeste, le « Manifeste de la permanence architecturale », publié dans le cadre des actes de la rencontre au point haut, le 16 octobre 2015. Parallèlement à ce type de dispositifs mis en place, Catherine Clarisse, architecte, enseignante à l'École Nationale d'Architecture de Paris-Malaquais et chercheuse au LACTH³⁰, soutient au sein de l'association « Notre Atelier Commun » l'idée que la question de l'alimentation, de la cuisine et du partage des repas, est particulièrement fédératrice et transversale dans ce type d'actions menées individuellement et collectivement. La question de l'alimentation fait partie d'une succession de pratiques garantissant les conditions d'hospitalité. Jeunes et moins jeunes, architectes, habitants, musiciens, artistes sont conviés à se rencontrer autour d'un repas collectif constituant un point essentiel du projet. La cuisine, l'espace de la table, l'espace du café, l'espace du pique-nique constituent des éléments fédérateurs garantissant le « tout le temps-là » que Patrick Bouchain développe dans ses projets. Dans le cadre des Universités foraines et des permanences architecturales³¹ initiées par Bouchain, les dispositifs mis en place lors du processus de conception intègrent des rencontres entre étudiants, jeunes architectes, habitants, artistes, ainsi des échanges intergénérationnels.

10. Il ne faudrait pas conclure sur le fait que le renouvellement des pratiques collaboratives de l'architecture ne tiendrait qu'à cette lignée de projets aux formes dites ouvertes. On distingue bien sûr différents régimes de pratiques collaboratives d'architectes allant de la collaboration en atelier (le maître, ses collaborateurs), au travail en société coopérative ou même en *Fab Lab* (des membres, une équipe). L'histoire est complexe. Parmi les participants à l'ouverture de l'œuvre, Zofia et Oscar Hansen, Simone et Lucien Kroll, puis Patrick Bouchain et l'agence *Construire* font partie de ces praticiens et théoriciens qui ont cherché à expérimenter, à inventer des méthodes de projet architecturaux intégrant des actions collaboratives, proposant notamment aux étudiants en art et en architecture une immersion dans un espace vivant, bien réel. Dans l'esprit de ces actions collaboratives, de jeunes équipes d'architectes et de paysagistes, comme par exemple *Bruit du frigo*

(association des arts du spectacle vivant, fondée en 1997), EXYZT (association créé en 2003, organisation par adhésions volontaires), les Saprophytes (Société Coopérative et Participative créée en 2007), Collectif Etc (fondé en 2009) mettent aujourd'hui en place un travail de médiation publique soutenant des projets ou actions de rénovation urbaine : pour ces collectifs³², l'architecture est d'abord une action de médiation. Quelles sont les limites de ces actions collectives d'architectes ? La question de la temporalité courte de ces multiples actions collectives *in situ* ne pose-t-elle pas problème ? Soixante ans après la critique des Hansen communiquées dans le contexte de la reconstruction massive de logements de l'après-seconde guerre, certaines actions collectives d'architectes semblent aider le renouvellement urbain, mais ces questions restent toujours en suspens.

Notes :

¹ cf. « Stand polonais à la foire internationale d'Izmir », dans *L'Architecture d'aujourd'hui*, n° 64, mars 1956, p. 65.

² Oskar Hansen, *Le Carré Bleu*, feuille pour des idées progressives en architecture, 1961, p. 4-7.

³ Umberto Eco, *Opera aperta*, 1962, trad. française sous le titre *L'œuvre ouverte*, Paris, éditions du Seuil, 1965.

⁴ À ce sujet, on pourra se reporter à Séverine Bridoux-Michel, « L'œuvre ouverte en question, de l'architecture au projet urbain », *Cahier Thématique* n° 10, R. Klein, P. Louguet, F. Vermandel (dir.), éditions de la Maison des Sciences de l'Homme-École Nationale Supérieure d'Architecture et de Paysage de Lille, 2010, p. 95-105.

⁵ Jean-Louis Violeau, « Année 1966, annus (archi-)mirabilis », *Cahiers thématiques* n° 14, janvier 2015. Violeau rappelle ce contexte dans lequel les architectes Roberto Venturi, Aldo Rossi et Vittorio Gregotti s'investissent parallèlement dans la publication, en 1966, de trois ouvrages « fondateurs du postmodernisme ».

⁶ Jean-Louis Violeau, *op. cit.*

⁷ Oskar Hansen, *Le Carré Bleu*, 1961, p. 7.

⁸ *Ibid.*

⁹ Karol Sienkiewicz, « La nécessité de l'existence. Grzegorz Kowalski et le milieu intellectuel de la galerie Repassage à Varsovie », trad. de l'anglais par Jeanne Bouniort dans *Perspectiva*, Mathilde Arnoux (dir), éd. OwnReality, 2013, URL : <http://www.perspectiva.net/content/publikationen/ownreality/5/sienkiewicz-fr>

¹⁰ Lucien Kroll, « De l'architecture action comme processus vivant », *Inter : art actuel*, n° 108, 2011, p. 8-15.

¹¹ Lucien Kroll, *art. cit.*, p. 3.

¹² « on compose ensemble », Lucien Kroll, *art. cit.*, p. 6.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ « la vicinitude réhabilite les notions de proximité, de familier, d'ordinaire et d'à- côté », Lucien Kroll, *art. cit.*, p. 4.

¹⁵ Lucien Kroll, *Tout est paysage*, Paris, Sens & Tonka éditeurs, 2012, p. 160.

¹⁶ Lucien Kroll, *op. cit.* p. 63.

¹⁷ Cf. sa conférence au colloque « Des lieux pour l'éducation populaire » à l'ENSA Paris-Malaquais, décembre 2016.

¹⁸ Francesco Della Casa, « Patrick Bouchain Troisième ! », *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 387, janvier-février 2012, p. 24.

¹⁹ Cf. Claude Mollard, *La culture est un combat : les années Mitterrand-Lang*, Paris, PUF, octobre 2015.

²⁰ Jean-Louis Monzat, « L'École Nationale Supérieure de Création Industrielle », *Culture technique* n° 9, Neuilly sur Seine, Centre de recherche sur la culture technique, 1983, p. 217.

²¹ Propos recueillis par Edith Hallauer, Paris, septembre 2014. URL : <http://strabic.fr/Avant-l-ENSCI-Les-Ateliers-Bouchain>.

²² David Mangin, « l'alu a 100 ans / Patrick Bouchain », *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 247, octobre 1986, p. 38.

²³ Selon les mots de Patrick Bouchain, dans *L'Architecture d'Aujourd'hui* n° 247, octobre 1986, p. 39.

²⁴ cf. dossier d'accompagnement de l'exposition « Simone & Lucien Kroll, une architecture habitée », 25 septembre-1^{er} décembre 2013.

²⁵ Dans l'Atelier conduit par les Kroll, Simone est jardinière-paysagiste et Lucien architecte.

²⁶ Cf. Patrick Bouchain EXYZT, *Construire en habitant*, Arles, actes Sud, 2011.

²⁷ Patrick Bouchain, dans « Ouvert au public », entretien par Sophie Trelcat et Jean-Max Colard.

²⁸ cf. « l'Université foraine de Rennes (permanente : Sophie Ricard) », « La permanence architecturale », Actes de la rencontre au point haut, 16 octobre 2015, p. 27. URL : http://www.formes-vives.org/documents/Hyperville_ActesPermanenceArchitecturale_WEB.pdf

²⁹ Ibid., p. 26.

³⁰ Laboratoire Architecture Conception Territoire Histoire de l'École Nationale d'Architecture et de Paysage de Lille.

³¹ Cf. « La permanence architecturale », Actes de la rencontre au point haut, 16 octobre 2015, rencontre des permanences de Saint-Pierre des corps, Bagnaux, Avignon, Boulogne-sur-Mer, Tourcoing, Rennes, Clermont-Ferrand, Avignon, Caen, Bordeaux, Bataville.

³² cf. le dossier réalisé par Margaux Darrieus, « Collectifs d'architectes », *AMC* n° 232, avril 2014, p. 63-73.