

L'œuvre de Christophe Berdaguer & Marie Péjus est faite de multiples protocoles qui engagent le spectateur vers une expérience sensible et psychologique de l'espace. Ce n'est là qu'une entrée partielle dans leur travail, choisie ici pour l'inscrire en écho d'une histoire de l'utopie moderniste. Des formes empruntées à l'histoire, des images intérieures, des projections mentales, mais aussi des substances chimiques, des atmosphères olfactives, des systèmes d'influence et de conditionnement, des jeux sur les états modifiés de conscience... Monde intérieur/espace extérieur, les deux se frottent dans le bain d'une médecine du corps et de l'esprit, selon un horizon thérapeutique très vite situé en regard de la question centrale du trauma qui effleure à chaque moment. Mais de quel trauma s'agit-il ? Peut-être de cette fragilité toute moderne de l'art à construire les conditions sensibles d'une émancipation du sujet. Car, très tôt, l'âge moderne s'est penché sur le rôle effectif de l'art dans la réforme du bien-être individuel ou collectif : l'art en faveur d'une quête du bonheur, un « eudémonisme radical » pour reprendre les termes de Roland Barthes à propos du programme de phalanstères de Charles Fourier. Portée par une poétique mécaniste du monde reposant sur un modèle physique de l'influence à distance (des cercles d'attraction d'Athanasius Kircher au magnétisme animal de Mesmer), cette approche reconnaît aux œuvres le droit de modeler les passions et de produire un lien communautaire : un « partage du sensible », comme le dit Jacques Rancière quand il évoque le modernisme

sous la forme d'une esthétisation de la relation par les moyens de l'art, en reprenant l'esthétique à ses sources étymologiques (*aesthesis*, sensation), le domaine du sentir, des impressions et des affects.

Que faut-il entendre là ? Rancière nous donne des pistes. Le « régime esthétique de l'art » ne porte pas sur une « distinction au sein des manières de faire » mais sur « la distinction d'un mode d'être sensible propre aux produits de l'art »¹. Cette approche revendique sa dette envers le pragmatisme de Dewey et les mouvements de l'utopie sociale du début du XIX^e siècle, les cercles saint-simoniens et fouriéristes en particulier, dans leur quête d'une « harmonie sociétale » fondée sur le pouvoir des analogies. Mais cela appelle une redistribution symbolique des sens, comme a pu le faire Gabriel-Désiré Laverdant, un phalanstérien disciple de Charles Fourier, quand, renversant la pyramide classique des arts, il affirme la primauté de l'architecture, l'art le plus noble car il s'adresse au sens le plus concret, le toucher : « Le tact, contenant en quelque sorte en lui tous les autres sens, crée l'art architectural ; l'architecture enlace les autres arts dans ses bras, les recueille dans son sein [...]. Le sens du tact, le plus général de tous, s'adressant à la fois au matériel et au spirituel, agissant et sur l'individu et sur la collectivité, occupe conséquemment le rang central et supérieur. L'architecture est le premier des arts, l'art roi. »² Laverdant parle d'un « art pivot »³, non seulement parce qu'il est au cœur de l'action bienfaisante sur les individus, mais parce qu'il est au centre même de l'organisation du sensible. Un art du contact. L'affaire n'est pas nouvelle et file, depuis longtemps, de nombreuses métaphores dont celle, la plus naturelle, du moule quand il s'agit de parler d'habitat. Parce que l'architecture s'origine dans le tact, elle est un art de l'empreinte et donc du moulage — le moulage remplissant ici la fonction de plasticité des corps et des consciences plongés dans un environnement qui se chargeait de multiples champs de forces sur lequel pouvait se projeter la dynamique pulsionnelle des affinités.

Ce trope projectif se diffuse à l'ensemble des arts visuels à mesure que s'impose, tout au long du XIX^e siècle, une refonte des mécanismes cognitifs de la perception dont Jonathan Crary a pu retracer l'archéologie dans son classique *L'Art de l'observateur*⁴. Sous cette figure de l'observateur largement redevable à la recomposition des savoirs de la *Naturphilosophie* et au développement de la psychophysiologie, Crary désigne un sujet à la fois autonome et malléable, façonné par les instrumentations de la technologie (*observer*, « se conformer à »). Cette évolution aura des incidences directes sur la façon de penser la pratique de l'art comme système d'influence voire machine de conditionnement, face à un individu dont on explore de plus en plus la gamme des réflexes conditionnés (la curiosité des débuts de la psychologie expérimentale pour l'analyse des automatismes et le partage de la psyché entre conscience et inconscience, l'hypnose et les mécanismes d'emprise). Chromothérapie, héliothérapie,

électro ou magnétothérapie... Les méthodes abondent pour créer les conditions d'une harmonie corps/esprit, aux côtés des diverses tentatives, plus chimiques, d'expérience élargie de la perception par l'usage des psychotropes (les « paradis artificiels »). On préconise l'usage de certaines couleurs pour apaiser les humeurs ; on en bannit d'autres jugées trop nerveuses ou neurasthéniques (ex. : la vogue du violet, l'« indigomanie », dans les débuts de l'impressionnisme, et sa rapide dépréciation médicale, pour être trop agitée, épileptique⁵).

Cette clinique de la perception devient le préalable à une rationalisation thérapeutique des effets suggestifs. L'art se fait le sanatorium du complexe humain. Dans son *Cours d'architecture* (1930), l'une des bibles de la formation des architectes de l'entre-deux-guerres, Gustave Umbdenstock parle en des termes qui ne laissent aucune équivoque sur l'objectif d'un contrôle « chimique » du clavier des émotions : « On pourrait dire, par analogie, qu'il est possible d'entrevoir une chimie artistique de la composition en tenant compte de l'état physiologique de l'être humain pour la sensibilité réceptive des sens. Cet ensemble constitue l'instinct de notre « machinerie humaine ». L'homme représente une jolie machine d'énergie sensible ayant un fonctionnement variable pour percevoir, recevoir, enregistrer, raisonner et transmettre. »⁶ Chimie des fluides et physique des vibrations se mêlent joyeusement, avec une prédilection pour l'emprise électromagnétique, au contact des récentes technologies de la communication (radio, téléphonie, télévision, etc.)⁷. L'émotion se répercute sur les individus, à la manière d'un grand baquet de Mesmer tissant sa toile sur les esprits et les corps. Toute structure, composition ou ossature devient la trame électrique de signaux nerveux informant les circuits réflexes du cerveau. Umbdenstock mène à son terme l'analogie entre les « lois de la création artistique » et celles de la « structure cérébrale » : les tracés régulateurs de l'architecte se conforment aux diagrammes des fréquences hertziennes et aux schémas anatomiques d'une boîte crânienne devenue pure caisse de résonance. Sous l'influence des théories transformistes, cette technobiologisation du modèle vibratoire aura les conséquences néfastes que l'on connaît dans les dérives totalitaires du XX^e siècle. L'utopie « harmonique » chute alors dans le fantasme d'une totalité qui écrase l'espace des identités et dénie toute place à l'autonomie du sujet. On retrouve là les limites de ce que le « régime esthétique de l'art » a fait éprouver au concept même d'utopie dont Jacques Rancière a su rappeler qu'il s'agit d'un « mot dont les capacités définitionnelles ont été complètement dévorées par ses propres propriétés connotatives : tantôt la folle rêverie entraînant la catastrophe totalitaire, tantôt, à l'inverse, l'ouverture infinie du possible qui résiste à toutes les clôtures totalisantes »⁸. Du point de vue de la reconfiguration du sensible, l'utopie serait donc à la fois un « bon lieu » (les diverses formes d'incorporation de la communauté) et un « non-lieu » (l'aménagement

de la normalité de la domination) : une hétérotopie qui assumerait son caractère de montage contradictoire.

C'est précisément dans les angles morts de l'utopie moderne que s'installe le duo Berdaguer & Péjus, en réévaluant, non sans ironie, les enjeux d'une « pathologie » du biopouvoir sur les corps et les consciences, à partir d'une forme désinhibée de brouillage entre histoire, expérience de la réalité et (science) fiction. Cherchant régulièrement la collaboration des scientifiques, de la physique des particules à la linguistique, Berdaguer & Péjus jouent à plein le jeu d'un art expérimental⁹ dont les hypothèses se frottent à certaines références historiques, au croisement du réformisme social et d'un modernisme dont le répertoire de formes renvoie d'abord à une série de protocoles empiriques sur le clivage projet (concept)/réalité (comportement). C'est le cas de la quête d'une transparence absolue de l'architecture chez Mies van der Rohe (un équivalent formel de la télépathie) dont ils soulignent les contradictions en déjouant les ambitions totalisantes à l'échelle d'une maquette rendue à son état purement spéculatif (*Mies*, 2005-2012¹⁰⁻¹⁰⁴). Le film qui accompagne la maquette de la maison Farnsworth devient la mise en scène d'un contre-modèle, tout entier fait d'obstacles visuels, une architecture revenue à un effet de chauffage qui réintroduit la possibilité d'un espace « privé », là où Mies van der Rohe avait cherché à effacer les frontières public/privé pour mieux assurer la fin d'un mythe, celui de l'intériorité. Aux côtés du film, un placard en référence à la demande de la commanditaire qui, effrayée par cette architecture panoptique et phallocrate, avait réclamé un lieu de rangement susceptible de préserver un espace de l'intimité. Berdaguer & Péjus lui donnent ici une dimension bien tangible, à l'échelle (une métaphore de la cabane primitive ou, dans une veine plus bachelardienne, du « grenier »), comme pour mieux opérer la conjuration sensible des effets de dépersonnalisation des formes pures et autoritaires du modernisme.

Ces jeux scalaires, très présents dans leur travail, sont au cœur d'une réflexion d'ordre phénoménologique sur l'espace et la psyché, laissant une large place aux imaginaires de l'immunité psychique et corporelle, du conditionnement et du dédoublement. Passer non seulement du projet au format de la réalité (l'au-delà de la maquette), mais donner une forme tangible aux projections mentales de l'espace d'habitation, selon une procédure proche d'une clinique de l'hallucination. Dans *Psychoarchitectures* (2006-2010)^{118 62 921}, les maisons miniatures, à mi-chemin entre décor de conte de fées et répertoire nosologique (névrose, paranoïa, schizophrénie...), sont des retranscriptions en volume de dessins issus d'un test psychologique. Leur mode de production mécanique (la stéréolithographie) empêche toute traduction et intervention plastique sur le motif d'origine, comme s'il s'agissait de valoriser l'absence de médiation entre imagerie mentale et réalité physique du trauma, en propulsant littéralement les hantises

dans l'espace public du spectateur, par des modes de représentation qui ne sont pas sans rappeler l'univers virtuel du morphing et les usages numériques des « effets spéciaux » (cyberspace et architectures liquides). Berdaguer & Péjus nous plongent ici dans ce qu'Anthony Vidler a pu nommer une architecture de l'anxiété et de l'inquiétante étrangeté (*Unheimlich*)¹⁰, un concept emprunté à Freud, pour venir qualifier les idées ambivalentes de fragmentation et d'aliénation, d'emprise et de nostalgie, de déstabilisation et d'anomie, au sein de formes architecturales que l'historiographie du modernisme avait trop rapidement jugées comme pures, dépourvues de mémoire sensible, d'histoire affective et de brouillages identitaires et psychologiques.

Avec *Traumathèque* (2002-2011)¹⁰⁴, les artistes proposaient déjà une authentique machine de transfert : un espace de décharge pulsionnelle et de déplacement d'une mémoire réprimée. Chaque visiteur, confronté à un écran de neige électronique dans lequel il peut projeter toutes ses peurs, est invité à enregistrer sur une cassette VHS le témoignage d'images et de scénarios associés à des chocs émotionnels. Seule la personne qui a activé la bande magnétique connaît le contenu de cet enregistrement (les cassettes sont vides et seul le titre inscrit a posteriori sur la tranche nous donne ou pas une indication sur le contenu du trauma enregistré). Un écran pour images subliminales, un conditionnement acoustique, des systèmes d'enregistrement interactifs, le *Fauteuil-Bulle* d'Eero Aarnio : cela rappelle délibérément l'étrange contagion du casque psychosensoriel dans les courants de l'Architecture radicale, de Walter Pichler à Ugo La Pietra, jusqu'au *Mind Expander* de Haus-Rucker-Co (1968), un dispositif audiovisuel propulsant le corps tout entier dans de nouveaux modes d'appréhension du réel, une « Superperception » entre la bulle *New Age* pour états modifiés de conscience (hypnose, transe et hallucination) et le casque cybernétique pour une communication globale (téléprésence, cyber télépathie). Mais ici, ce n'est pas tant l'euphorie technologique qui est visée (l'archaïsme *vintage* délibéré de la bande analogique de la VHS qui génère du bruit tout comme la neige électronique de l'écran télévisuel), que l'impuissance de l'utopie sociale du modernisme à résorber les blessures individuelles : du « partage du sensible » au « partage des traumas », quand chaque réactivation de l'œuvre augmente la communauté sensible des expériences.

C'est en cela que le duo Berdaguer & Péjus montre une curiosité évidente pour les marges de la psychanalyse et le courant de l'Architecture radicale, avec un même intérêt pour l'interprétation de l'espace comme utopie du langage et du comportement. Dans sa critique des dysfonctionnalités rigides du modernisme, l'Architecture radicale prévoit non seulement une intervention créatrice de la part de l'utilisateur, mais un rapport stimulant à l'objet que Mario Perniola a pu définir comme un « design sémiotique » où la valeur d'usage se dissout dans une valeur d'échange et de communication.

Avec *Utopia bianca* (2009)¹⁰⁶, la mémoire de l'Architecture radicale se déploie à l'échelle mobilière. On y retrouve l'idée de programmation globale par la maquette, réaménagée à la lumière critique des désillusions face aux grands programmes urbains d'une société d'administration incapable de répondre aux exigences de mobilité physique et psychologique des individus (la machine à habiter devenue boîte à béton). La construction prototype de produits manufacturés chère au fonctionnalisme est ici ramenée à une coordination de solutions mieux calibrées aux activités humaines, au bruit discontinu de la vie où s'immiscent des instants capables de mettre en marche un parcours créatif qui soit vraiment libérateur et incontrôlé. C'est là qu'intervient la leçon la plus pragmatique des radicaux, celle d'un design primaire accordant soin aux textures, aux surfaces, aux sensations tactiles : le retour en force du tact et son langage enveloppant. La forme simplifiée des meubles reprend à cette occasion un projet d'Enzo Mari, l'un des mentors de l'« anti-design », qui, au début des années 1970, avait proposé des plans techniques pour fabriquer chez soi l'ensemble du mobilier. Ces éléments en PVC blanc, clin d'œil aux compositions suprématistes et aux grilles de Superstudio, forment une plateforme qui accueille les maquettes d'un plan pour une cité-phalanstère : l'autonomie de la fabrication devient le socle symbolique d'une autogestion des compétences.

Dans *Jardin psychologique* (2006)¹⁰⁶⁻¹⁰⁸, c'est un autre membre du courant radical italien qui est convoqué, Ricardo Dalisi. Réalisé sur la base d'archives photographiques, le mobilier urbain dispersé dans ce petit jardin public est une réinterprétation de projets de meubles alternatifs, construits en 1967 à partir de matériaux de récupération, en collaboration avec des enfants de la rue. Surplombant cette utopie d'un design à portée de main, des nuages suspendus prennent la forme d'un panel de tests de Rorschach. Dalisi/Rorschach, le croisement en forme d'ombres portées nous parle d'enfance de l'art, d'images subliminales, de morphologie, mais aussi de structures de résistance face à l'inventaire des pathologies individuelles et collectives. L'émancipation du sujet passe par une exsudation des peurs projetées dans un environnement public envahi par une surface d'informations toujours plus menaçantes, avant de créer son propre antidote, le refuge dans un espace virtuel de plus en plus maîtrisé et accessible à l'ère du développement conjugué de l'informatique et de la chimie neuroleptique. C'est donc la nature même du plan physique de la réalité qui est ici interrogée quand les « immatériaux » de l'architecture, incarnés en son temps par le projet radical de la pilule d'Hans Hollein (*Architekturpille*, 1967), sont depuis pleinement ingérés par l'essor des nanotechnologies (*Nanopollen*, 2005¹⁴⁴) et la manipulation de la matière à une échelle inframoléculaire où se joue, plus que jamais, la continuité biologique entre activité cérébrale et monde extérieur, au-delà du simple processus hallucinatoire.

Pour donner forme à cette porosité des plans de réalité, Berdaguer & Péjus introduisent dans leurs œuvres de nombreux effets de travelling qui font basculer, par des glissements en surface, le corps dans un double immatériel, une sensation fantôme, une représentation mentale : « C'est en longeant la surface qu'on passe des corps à l'incorporel », rappelle Deleuze. La dématérialisation qu'ils incarnent dans des substances chimiques ou des impulsions électromagnétiques n'est pas le signe d'une dissolution du réel, mais du dévoilement des échelles organiques du vivant. Dans *Hormonal City* (2000), la planification urbaine est totalement immatérielle et ne se laisse découvrir que par émanations impondérables captées par le système nerveux. L'hypothèse était clairement de prolonger l'analyse critique faite par Superstudio, à travers le « monument continu » où la grille moderniste avait colonisé la totalité de la surface du globe, sans s'être vraiment attaquée à la planification des corps et des esprits qui habitaient ce territoire de contamination. Cette conception atmosphérique de l'architecture annonce le *Jardin d'addiction* (2009)^{150, 112} ou les *Bulles de confiance* (2010)¹⁵⁸ dans lesquels l'usage d'une pharmacopée de l'esprit s'installe plus explicitement au cœur de la polémique disciplinaire qui divise aujourd'hui le versant psychiatrique des neurosciences (l'action curative de la chimie) et la psychanalyse (le travail suggestif de l'inconscient). Les choix formels adoptés par Berdaguer & Péjus confirment, au passage, les enjeux, l'histoire et les termes du débat. Dans les *Bulles de confiance*, la forme alvéolaire du mobilier — rappel du cocon utérin — renvoie à l'origine chimique et moléculaire de l'effluve euphorisante diffusée dans l'espace ambiant, l'ocytocine, une substance générée par les femmes enceintes. Dans *Jardin d'addiction*, les flacons contenant les parfums sont inspirés de la forme des synapses neurotransmetteurs, selon des résonances analogiques qui dévoilent la capacité de la substance à générer sa propre forme au même titre que la suggestion hypnotique peut influencer les formes de comportement et les niveaux de conscience. On pense notamment au précédent des vases de Gallé et au vocabulaire décoratif de l'Art nouveau, directement contemporains de l'âge d'or de l'hypnose médicale, de la vogue du transformisme biologique et des premières représentations de neurones par Ramón y Cajal. Berdaguer & Péjus, pour qui « l'idée habite la forme de manière endogène », mêlent ainsi de manière croisée et décalée le vieil héritage de la puissance suggestive des images (on peut penser à la théorie archaïque de « l'engendrement par l'image » qui faisait dire aux Anciens que les femmes enceintes devaient regarder les belles statues pour engendrer de beaux enfants¹¹) aux ultimes découvertes des neurosciences et de l'imagerie cérébrale. Télécopage culturel et permutations des modèles, entre poétique fictionnelle et sciences expérimentales, où l'œuvre cherche toujours un code génétique propre.

L'invasion des substances neuroleptiques dans le travail de Berdaguer & Péjus ne vise d'ailleurs pas tant le principe actif des substances chimiques que la croyance ou le doute dans les vertus placées de ces béquilles du bien-être. C'est là que repose aussi la fiction. Elle file autant la métaphore de la perméabilité entre le corps social et l'individu (le modèle histologique de la « membrane » qu'a pu notamment analyser Laura Otis¹²) qu'elle signe une économie sensible de la psyché reconduisant, à nouveau, une physique magnétique des influences à distance. Nous revenons là, par le détour de la chimie des neurones, à l'histoire du magnétisme animal. Le marquis de Puységur (1751-1825), un disciple de Mesmer, avait très tôt montré combien l'état de sommeil paradoxal de ce qui ne s'appelait pas encore hypnose pouvait susciter des moments de lucidité mentale exceptionnelle, avec une élévation inexplicable des capacités d'entendement ou d'autodiagnostic. En concédant au patient un pouvoir qu'aucune forme de protocole médical n'avait encore admis (la volonté comme agent d'autogénération, un siècle avant la fameuse méthode Coué), il anticipait de plus d'un siècle une psychologie moderne des profondeurs et le travail de l'inconscient révélé par la psychanalyse. Dans *Divan* (2003), c'est justement cette capacité introspective du sujet qui est proposée avec une pointe d'ironie. Berdaguer & Péjus revisitent la forme conventionnelle du divan de l'analyste par un lit clôturé sur lui-même, en forme d'anneau, un design circulaire qui parle tout autant de la « blessure narcissique » que de la possibilité pour le patient de s'auto-analyser sans passer par la présence autorisée du psy et le jeu d'acteur du transfert. Le spectateur peut s'installer et s'adonner tranquillement à la lecture d'ouvrages sur la psychanalyse, mis à sa disposition autour du lit auquel il fournit des cales assurant la stabilité fragile du meuble et le confort précaire de l'examen. En fait, c'est ici le recours à un imaginaire directement tributaire du corps qui est posé comme la condition nécessaire de la catharsis, au profit de ce que Jean Starobinski, dans sa très belle étude historique sur « l'imagination créatrice », considère comme un rappel inattendu des « théories fluidistes de la relation interhumaine » (de la lumière de Paracelse à la libido reichienne) : « À bien des égards, la notion de fluide n'est qu'une figure, une forme « symbolique » permettant d'établir un modèle imaginatif (lié à l'expérience immédiate et à la rêverie la plus « concrète », la plus élémentaire). »¹³

Le *Divan*, son interprétation des rêves et sa magie tronquée de la parole, semblent ainsi trouver, six ans plus tard, une nouvelle résolution dans *Pendule* (2009)^{122, 74, 122}. L'œuvre y déploie une séance d'hypnose, à la manière d'une autopsie. On peut voir sur un écran vidéo, dépourvu de son, le visage extatique d'une jeune femme plongée dans un état profond d'hypnose. Dans une salle adjacente, on découvre un pendule agrandi (une allusion aux techniques traditionnelles d'hypnothérapie) au dessous duquel défile,

sous la forme d'un sous-titrage vidéo, la retranscription des paroles du praticien Milton Erickson lors de cette même séance d'hypnose. Tous les éléments de la séance sont donc convoqués sauf l'élément actif lui-même, la parole. L'œuvre fait un clin d'œil au retour en grâce actuel des techniques de l'hypnose douce, dans le giron non autoritaire de la méthode ericksonienne (techniques comportementalistes, programmation neurolinguistique, etc.). Confirmée par les recherches actuelles en neuro-imagerie cérébrale, l'hypnose n'apparaît plus comme un sommeil commandé de la conscience mais, tout au contraire, comme un état de « veille paradoxale », une vigilance accrue qui, selon les mots de François Roustang, « nous fait accéder au pouvoir de configurer le monde » et d'« exister en dépendance aux choses »¹⁴. Sous cet angle, l'hypnose est moins une modification de conscience qu'une *physique des corps* qui laisse place à un authentique pouvoir organisateur de l'être humain. Tout comme dans un rêve, l'imagination s'y développe à la fois sous une forme phénoménale et fictive, où la conscience du sujet ne serait plus celle d'un moi percevant les objets et les situations, mais d'une instance préalable à la position face au monde extérieur. C'est cette position créative que cherchent à tester Berdaguer & Péjus en plongeant le spectateur *vigilambule*, acteur et somnambule, dans des environnements qui rejouent le « partage du sensible » dans la déprivation sensorielle (anesthésie, amnésie, hallucination négative) ou l'accélération neuronale (psychotropes, GHB, etc.). On reconnaît là cette façon qui, de la biologie de Nietzsche à l'organologie de Deleuze, place le corps vivant « en tête, du point de vue de la méthode » et fait de la subjectivité quelque chose d'organique. S'adresser au corps pour mieux entrer dans l'intimité du vivant; il y a chez Berdaguer & Péjus cette propension à loger dans tout plan organique (micro/macro) une conscience qui cherche à s'émanciper des multiples logiques contemporaines du conditionnement.

1 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 31.

2 D. Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845*, Paris, La Phalange, 1845, p. 8.

3 *Ibid.*, p. 12.

4 Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1994.

5 Ángel González García, « Isotopes del azul », dans *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Madrid, Lampreave y Millán, 2007, p. 81-101.

6 Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture*, tome I, Paris, Gauthier-Villars, 1930, p. 401. À ce sujet, voir Estelle Thibault, *La Géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France (1860-1950)*, Wavre, Mardaga, 2010.

7 Linda Dalrymple Henderson, « Vibratory Modernism. Boccioni, Kupka and the Ether of Space »,

dans Bruce Clarke, Linda Dalrymple Henderson (éd.), *From Energy to Information. Representation in Science and Technology, Art and Literature*, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 126-150.

8 Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 64.

9 Laurent Jeanpierre, « Introduction aux conditions de l'art expérimental », dans Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan (éd.), *In Actu. De l'expérimentation dans l'art*, Dijon, Les presses du réel, 2009, p. 331.

10 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays on the Modern Unhomely*, Cambridge, MIT Press, 1992 et *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*, Cambridge, MIT Press, 2000.

11 Éric Michaud, « L'engendrement par l'image », dans Daniel Bougnoux (éd.), *La Suggestion: hypnose, influence, transe*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1991, p. 277-295.

12 Laura Otis, *Membranes. Metaphors of Invasion in Nineteenth-Century Literature, Science and Politics*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1999.

13 Jean Starobinski, « L'empire de l'imaginaire » dans *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 201.

14 François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Paris, Les Éditions de minuit, 1994.

Psychotropy

Mental Architecture
and Systems of Influence

The œuvre of Christophe Berdaguer & Marie Péjus is made up of many different procedures which engage the spectator in the direction of a perceptible and psychological experience of space. This is just a partial entry into their work, chosen here to incorporate it as an echo of a history of the modernist utopia. Forms borrowed from history, inner images, mental projections, but also chemical substances, olfactory atmospheres, systems of influence and conditioning, interplays on altered states of consciousness... As interior world/exterior space, the two rub shoulders in the bath of a medicine for body and mind, based on a therapeutic horizon very quickly situated with regard to the central issue of the trauma which bobs to the surface at any moment. But what trauma is involved? Perhaps that thoroughly modern fragility of art in constructing the perceptible conditions of an emancipation of the subject. For very early on, the modern age focused on the effective role of art in the reform of well-being, be it individual or collective: art in favour of a quest for happiness, a "radical eudæmonism," to borrow the words of Roland Barthes referring to Charles Fourier's programme of phalansteries. Conveyed by a mechanistic poetics of the world based on a physical model of remote influence (from the circles of attraction of Athanasius Kircher to the animal magnetism of Mesmer), this approach recognizes in works the right to model passions and produce a community bond: a "sharing of the perceptible," as Jacques Rancière puts it when he refers to modernism in the form of an

aestheticization of the relation through the means of art, borrowing the aesthetic from its etymological sources (*aesthesia*, sensation), the realm of feeling, impressions and affects.

What are we to understand here? Rancière gives us some leads. The "aesthetic system of art" does not have to do with a "distinction within ways of making" but with "the distinction of a way of being perceptible peculiar to the products of art."¹ This approach claims its indebtedness to the pragmatism of Dewey and the early nineteenth century movements of social utopia, the Saint-Simonian and Fourierist circles in particular, in their quest for a "societal harmony" based on the power of analogies. But this calls for a symbolic redistribution of senses, as was successfully done by Gabriel-Lavérant, a phalansterian disciple of Charles Fourier, when, in reversing the classic pyramid of the arts, he asserted the primacy of architecture, the most noble art, because it addresses the most concrete sense, that of touch: "The touch, containing in a way within it all the other senses, creates the architectural art; architecture embraces the other arts in its arms, gathers them in its bosom The sense of touch, the most general of all the senses, addressing both the material and the spiritual, acting both on the individual and on the group, consequently occupies the central and higher rung. Architecture is the first of the arts, the king of arts."² Lavérant talks about a "pivotal art,"³ not only because it is at the heart of the beneficial action on individuals, but also because it is at the very centre of the organization of the perceptible. An art of contact, this matter is not new and has for a long time spun many metaphors, including the most natural one of the mould when it is a matter of talking of habitacle or dwelling place. Because architecture originates in touch, it is an art of imprint and thus of moulding—the moulding here fulfilling the function of plasticity of bodies and consciousnesses plunged into an environment laden with many different force fields, on which the drive-related dynamics of affinities could be projected.

This projective trope spreads to all of the visual arts as, throughout the nineteenth century, there was imposed a rewriting of the cognitive mechanisms of perception, for which Jonathan Crary has managed to trace the archaeology in his classic *L'Art de l'observateur*.⁴ In this figure of the observer, largely indebted to the recomposition of knowledge by *Naturphilosophie* and to the development of psycho-physiology, Crary describes an at once autonomous and malleable subject, forged by the instrumentalizations of technology (*observer*, "to conform with"). This development would have direct effects on the way of thinking about the praxis of art as a system of influence or even a machine of conditioning, in the face of an individual in whom the range of conditioned reflexes is increasingly explored (the curiosity in the early days of experimental psychology about the analysis of forms of automatism and the division of the psyche

between consciousness and unconsciousness, hypnosis and mechanisms of influence). Chromotherapy, heliotherapy, electro- and magneto-therapy... There are plenty of methods for creating the conditions for a harmony between body and mind, alongside various more chemical attempts at broadened experimentation with perception by the use of psychotropic drugs (the "artificial paradises"). The use of certain colours is advocated for soothing moods; others are banned, deemed too excitable or depressive (e.g.: the vogue for purple, "indigomania," at the start of Impressionism, and its swift medical devaluation, for being too agitated and epileptic).⁵

This clinic of perception became the precondition for a therapeutic rationalization of suggestive affects. Art became the sanatorium of the human complex. In his *Cours d'architecture* (1930), one of the bibles for training architects between the wars, Gustave Umbdenstock talked in terms which leave no ambiguity about the objective of a "chemical" control of the keyboard of emotions: "It might be said, by analogy, that it is possible to glimpse an artistic chemistry of composition by taking into account the physical state of the human being for the receptive sensitivity of the senses. This set constitutes the instinct of our 'human machinery.' Man represents a nice machine of perceptible energy with a variable function for perceiving, receiving, recording, reasoning, and transmitting."⁶ Chemistry of fluids and physics of vibrations mix happily with each other, with a predilection for the electromagnetic influence, in contact with recent communications technologies (radio, telephony, television, etc.).⁷ Emotion has repercussions on individuals in the manner of a large Mesmer tub weaving its web over minds and bodies. Any structure, composition or frame becomes the electric grid of nerve signals informing the brain's reflex circuits. Umbdenstock takes to its conclusion the analogy between the "laws of artistic creation" and those of the "cerebral structure": the regulatory layouts of the architect comply with the diagrams of Hertzian frequencies and the anatomical diagrams of a skull that has become a pure sound box. Under the influence of transformist theories, this techno-biologization of the vibratory model would have the adverse consequences that we know all too well in the totalitarian drifts of the twentieth century. The "harmonic" utopia then toppled into the fantasy of a totality crushing the space of identities and denying any place for the autonomy of the subject. Here, we find the limits of what the "aesthetic system of art" made the very concept of utopian experience, that concept where Jacques Rancière reminds us that it is a question of a "word whose definitional capacities have been completely devoured by its own connotative properties: at times the mad daydream entailing totalitarian catastrophe, at others, conversely, the infinite openness of the possible which resists all all-encompassing enclosures."⁸ From the viewpoint of the reconfiguration of the perceptible, utopia is thus at

once a "good place" (the various forms of incorporating the community) and a "non-place" (the arrangement of the normality of domination): a heterotopia assuming its character of contradictory montage.

It is precisely in the blind spots of modern utopia that the Berdaguer & Péjus twosome sets itself up, by reappraising, not without irony, the challenges of a "pathology" of bio-power over bodies and consciousnesses, based on an uninhibited form of interference between history, experience of reality, and (science-)fiction. In regularly seeking out the collaboration of scientists, from particle physics to linguistics, Berdaguer & Péjus play to the hilt the game of an experimental art,⁹ whose hypotheses rub shoulders with certain historical references, at the crossroads of social reformism and a modernism whose repertory of forms refers first of all to a series of empirical procedures and protocols to do with the split between project (concept) and reality (behaviour). This is the case with the quest for an absolute transparency of architecture in the work of Mies van der Rohe (a formal equivalent of telepathy), where Berdaguer & Péjus underline the contradictions by thwarting the all-encompassing ambitions on the scale of a model rendered to its purely speculative state (*Mi(e)s*, 2005–2012).^[98–104] The film which accompanies the model of the Farnsworth House becomes the presentation of a counter-model entirely made of visual obstacles, an architecture returning to an effect of draughtproofing, which reintroduces the possibility of a "private" space, precisely where Mies van der Rohe had tried to erase the public/private boundaries, the better to guarantee the end of a myth, that of interiority. Alongside the film, a board referring to the request of the commissioning party who, frightened by this panoptic and phallogocentric architecture, had asked for a place of storage capable of preserving a space of intimacy. Berdaguer & Péjus here offer a thoroughly tangible dimension, to scale (a metaphor of the primitive cabin or, in a more Bachelard-like vein, of the "attic"), as if to better execute the perceptible conspiracy of the effects of depersonalization of the pure and authoritarian forms of modernism.

These scalar interplays, which are very present in their work, lie at the heart of a phenomenological line of thinking about space and the psyche, leaving plenty of room for the imaginations of psychic and physical immunity, conditioning and duplication. Moving not only from the project to the format of reality (beyond the model), but also giving a tangible form to the mental projections of the dwelling space, based on a procedure akin to a clinic of hallucination. In *Psychoarchitectures* (2006–2010),^[48, 62, 92] the miniature houses, halfway between fairytale décor and nosological repertory (neurosis, paranoia, schizophrenia...), are volumetric transcriptions of drawings coming from a psychological test. Their mode of mechanical production (the stereolithograph) prevents any translation and intervention on the original motif, as if it were a matter of enhancing

the absence of mediation between mental imagery and physical reality of the trauma, by literally propelling the obsessions into the spectator's public place, by modes of representation which call to mind the virtual world of morphing and the digital uses of "special effects" (cyberspace and liquid architectures). Berdaguer & Péjus here plunge us into what Anthony Vidler has called an architecture of anxiety and uncanniness (*Unheimlich*),¹⁰ a concept borrowed from Freud, to describe the ambivalent ideas of fragmentation, alienation, influence and nostalgia, de-stabilization and anomie, within architectural forms which the historiography of modernism had too swiftly deemed to be pure, devoid of perceptible memory, affective history and identity-related and psychological interferences.

With *Traumathèque* (2002–2011),¹⁹⁴ the artists already proposed an authentic transfer machine: a space of drive-involved discharge and displacement of a repressed memory. Each visitor, faced with a screen of electronic snow into which he can project all his fears, is invited to record on a cassette the testimony of images and scenarios associated with emotional shocks. Only the person who has activated the magnetic tape knows the content of that recording (the cassettes are empty and only the title written, after the fact, on the edge gives—or does not give—us an indication about the content of the trauma recorded). A screen for subliminal images, an acoustic conditioning, interactive recording systems, the Eero Aamio *Bubble Chair*: this intentionally calls to mind the strange contagion of the psycho-sensorial headset in radical architectural tendencies, from Walter Pichler to Ugo La Pietra, and even to Haus-Rucker-Co's *Mind Expander* (1968), an audiovisual device propelling the entire body into new modes of understanding reality, a "Super-perception" between the New Age bubble for altered states of consciousness (hypnosis, trance and hallucination) and the cybernetic headset for a global communication (telepresence, cyber-telepathy). Here, though, it is not so much technological euphoria that is being aimed at (the deliberate "vintage" archaism of the VHS analog tape which generates noise just like the electronic snow on the TV screen), as the powerlessness of the social utopia of modernism to absorb individual wounds: from the "sharing of the perceptible" to the "sharing of traumas," when every re-activation of the work increases the perceptible community of experiences.

This is where the Berdaguer & Péjus twosome shows an obvious curiosity for the sidelines of psychoanalysis and the tendency of Radical Architecture, with a similar interest in the interpretation of space as a utopia of language and behaviour. In its critique of the rigid dysfunctions of modernism, Radical Architecture foresees not only a creative intervention on the part of the user, but a stimulating relationship to the object which Mario Perniola has defined as a "semiotic design," where the use value is dissolved in a value of exchange

and communication. With *Utopia bianca* (2009),¹⁹⁶ the memory of Radical Architecture is developed on a moveable scale. Here we rediscover the idea of global programming through the model, reorganized in the critical light of disillusionment in the face of the great urban programmes of a society of administration incapable of meeting the demands of physical and psychological mobility of people (the machine for living in turned into a concrete box). The prototype production of manufactured products dear to functionalism is here linked to a coordination of solutions better gauged to human activities, to the discontinuous noise of life in which are included instants capable of setting in motion a creative itinerary which is truly liberating and uncontrolled. This is where the most pragmatic lesson of the radicals comes in, that of a primary design paying heed to textures, surfaces, and tactile sensations: the return in force of *touch* and its encompassing language. The simplified form of the furniture borrows, on this occasion, a project of Enzo Mari, one of the mentors of "anti-design," who, in the early 1970s, proposed technical plans for manufacturing all furniture in your own home. Those white PVC elements, representing a reference to Suprematist composition and Superstudio's grids, make a platform which accommodates the models of a plan for a phalanstery-housing project: the autonomy of the production becomes the symbolic base of a self-management of skills.

In *Jardin psychologique* (2006),^{196–198} it is another member of the radical Italian tendency who is summoned: Ricardo Dalisi. Made on the basis of photographic archives, the urban furnishings scattered in this small public garden are a re-interpretation of projects for alternative furniture, constructed in 1967 based on recycled materials, in collaboration with street children. Surveying this utopia of an available design (within arm's reach), suspended clouds take the form of a panel of Rorschach tests. Dalisi/Rorschach, the intersection in the form of cast shadows talks to us of the infancy of art, subliminal images, and morphology, as well as structures of resistance in the face of the inventory of individual and collective pathologies. The emancipation of the subject passes through an exudation of fears projected into a public environment invaded by a surface of ever more threatening information, before creating its own antidote, the refuge in an increasingly controlled and accessible virtual space in the age of the combined development of computer technology and neuroleptic chemistry. So it is the very nature of the physical plan of reality which is here challenged when the "immaterial" factors of architecture, incarnated in its time by the radical project of Hans Hollein's pill (*Architekturpille*, 1967), have since been fully ingested by the boom of nanotechnologies (*Nanopollen*, 2005)¹⁹⁴ and the manipulation of matter on an infra-molecular scale, where, more than ever, the biological continuity is played out between cerebral activity and outer world, beyond the simple hallucinatory process.

To give form to this porousness of the plans of reality, Berdaguer & Péjus introduce into their works lots of tracking effects which, through surface shifts, make the body topple over into an immaterial double, a phantom sensation, a mental representation: "It is by running along the surface that one passes from bodies to the incorporeal," Deleuze reminds us. The de-materialization which they incarnate in chemical substances and electromagnetic impulses is not the sign of a dissolution of reality, but of the unveiling of the organic scales of the living. In *Hormonal City* (2000), the urban planning is completely immaterial and is only discovered through imponderable emanations captured by the nervous system. The hypothesis was obviously to extend the critical analysis made by Superstudio, through the "continuous monument" where the modernist grid had colonized the entire surface of the globe, without really getting to grips with the planning of the bodies and minds which inhabited that territory of contamination. This atmospheric conception of architecture announced the *Jardin d'addiction* (2009)^{150, 112} and the *Bulles de confiance* (2010),¹⁵⁸ in which the use of a pharmacopoeia of the mind is installed more explicitly at the heart of the disciplinary polemic which nowadays divides the psychiatric side of the neurosciences (the curative action of chemistry) and psychoanalysis (the suggestive work of the unconscious). The formal choices adopted by Berdaguer & Péjus confirm, in passing, the challenges, the history and the terms of the debate. In the *Bulles de confiance*, the honeycomb-like form of the furniture—calling to mind the uterine cocoon—refers to the chemical and molecular origin of the euphoria-inducing effluvia diffused in the ambient space, oxytocin, a substance produced by pregnant women. In the *Jardin d'addiction*, the phials containing the perfumes are inspired by the form of the neuro-transmitting synapses, based on analogous resonances which reveal the substance's capacity to generate its own form, in the same way that hypnotic suggestion can influence patterns of behaviour and levels of consciousness. One thinks in particular of the precedent of Gallé vases and the decorative vocabulary of Art Nouveau, directly contemporary with the golden age of medical hypnosis, the vogue for biological transformism, and the first representations of neurons by Ramón y Cajal. Berdaguer & Péjus, for whom "the idea inhabits form in an endogenous way," thus mix, in an overlapping and offbeat manner, the old legacy of the suggestive power of images (we might think of the old-fashioned theory of "engendering through the image," which caused the Ancients to say that pregnant women had to look at beautiful statues in order to engender beautiful children)¹¹ with the latest discoveries of the neurosciences and cerebral imagery. Cultural telescoping and permutations of models, somewhere between fictional poetics and experimental sciences, where the work always seeks its own genetic code.

The invasion of neuroleptic substances in the work of Berdaguer & Péjus is not incidentally aimed so much at the active principle of chemical substances as at belief or doubt in the placebo virtues of those crutches of well-being. This is also the basis of fiction. It spins the metaphor of the permeability between the social corpus and the individual (the histological model of the "membrane" as analyzed in particular by Laura Otis)¹² as much as it signs a perceptible economy of the psyche introducing, once again, a magnetic physics of *remote influences*. Here we come back, through the detour of the chemistry of neurons, to the history of animal magnetism. The Marquis de Puységur (1751–1825), a disciple of Mesmer, showed at a very early stage how the paradoxical state of slumber of what was not yet called hypnosis could give rise to moments of outstanding mental lucidity, with an unexplained rise in the capacities of comprehension and self-diagnosis. By granting the patient a power which no form of medical protocol had hitherto admitted (the will as an agent of self-healing, a century prior to the famous Coué method), he was more than a century ahead of a modern psychology of depths and the work of the unconscious revealed by psychoanalysis. In *Divan* (2003), it is precisely this introspective capacity of the subject which is put forward with a dash of irony. Berdaguer & Péjus revisit the conventional form of the analyst's couch by way of a bed enclosed upon itself, in the form of a ring, a circular design which talks as much about the "narcissistic wound" as about the possibility for the patient of analyzing himself without passing through the authorized presence of the shrink and the actor's game of transfer. The spectator can install himself and quietly indulge in the reading of books on psychoanalysis, made available to him around the bed, which he fits with wedges to guarantee the fragile stability of the piece of furniture and the precarious comfort of the examination. In fact it is the recourse, here, to an imagination directly reliant on the body which is posited as the necessary condition of catharsis, supporting what Jean Starobinski, in his very fine historical study of the "creative imagination," considers to be an unexpected reminder of the "fluidist theories of the interhuman relation" (from Paracelsus's light of nature to the Reichian libido): "In many respects, the notion of fluid is just a figure, a 'symbolic' form permitting the establishment of an imaginative model (linked to immediate experience and the most 'concrete' and elementary daydream)."¹³

The *Divan*, its interpretation of dreams and its truncated word magic, thus all seem to find, six years later, a new resolution in *Pendule* (2009).^{122, 74, 122} The work here develops a session of hypnosis, in the manner of an autopsy. On a soundless video screen we can see the ecstatic face of a young woman plunged in a profound state of hypnosis. In an adjacent room, we discover an enlarged pendulum (an allusion to the traditional techniques of hypnotherapy) beneath which scrolls past, in the form of video subtitles, the transcript

of the words of the practitioner Milton Erickson during that same hypnosis session. All the elements of the session are thus summoned, except the active element itself, the word. The work makes an allusion to the current return to favour of the techniques of alternative hypnosis, in the non-authoritarian fold of the Ericksonian method (behaviouralist techniques, neurolinguistic programming, etc.). Confirmed by present-day research in cerebral neuro-imagery, hypnosis no longer appears as a controlled slumber of the consciousness but, quite to the contrary, as a state of "paradoxical wakefulness," an increased alertness which, in the words of François Roustang, "gives us access to the power of configuring the world" and lets us "exist dependent on things."¹⁴ In this light, hypnosis is less a modification of consciousness than a *physics of the body* which leaves room for an authentic organizing power in the human being. Just as in a dream, the imagination develops here at the same time in a phenomenal and fictitious form, where the subject's consciousness is no longer that of an ego perceiving objects and situations, but that of a function prior to the position opposite the external world. It is this creative position that Berdaguer & Péjus try to test by plunging the *vigilant* spectator, both actor and sleep-walker, into environments which re-enact the "sharing of the perceptible" in sensory deprivation (anaesthesia, amnesia, negative hallucination) or neuronal acceleration (psychotropic drugs, GHB, etc.). Here we can recognize that way which, from Nietzsche's biology to Deleuze's organology, places the living body "first, from the viewpoint of method" and turns subjectivity into something organic. Addressing the body the better to enter into the intimacy of the living: there is with Berdaguer & Péjus this inclination to lodge in any organic plan (micro/macro) a consciousness which is trying to emancipate itself from the many different contemporary systems of logic of conditioning.

1 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique* (Paris: La Fabrique, 2000), 31.

2 D. Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes. Salon de 1845* (Paris: La Phalange, 1845), 8.

3 *Ibid.*, 12.

4 Jonathan Crary, *L'Art de l'observateur* (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1994).

5 Ángel González García, "Isotopes del azul," in *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte* (Madrid: Lampreave y Millán, 2007), 81–101.

6 Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture*, tome I (Paris: Gauthier-Villars, 1930), 401. On this subject, see Estelle Thibault, *La Géométrie des émotions. Les esthétiques scientifiques de l'architecture en France (1860-1950)* (Wavre: Mardaga, 2010).

7 Linda Dalrymple Henderson, "Vibratory Modernism. Boccioni, Kupka and the Ether of Space," in *From Energy to Information. Representation in Science*

and *Technology, Art and Literature*, ed. Bruce Clarke, Linda Dalrymple Henderson (Stanford: Stanford University Press, 2002), 126–50.

8 Jacques Rancière, *op. cit.*, 64.

9 Laurent Jeanpierre, "Introduction aux conditions de l'art expérimental," in *In Actu. De l'expérimentation dans l'art*, ed. Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm and Dork Zabunyan (Dijon: Les presses du réel, 2009), 331.

10 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays on the Modern Unhomely* (Cambridge: MIT Press, 1992) and *Warped Space. Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge: MIT Press, 2000).

11 Éric Michaud, "L'engendrement par l'image," in *La Suggestion: hypnose, influence, transe*, ed. Daniel Bounoux (Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 1991), 277–95.

12 Laura Otis, *Membranes. Metaphors of Invasion in Nineteenth-Century Literature, Science and Politics*, (Baltimore: John Hopkins University Press, 1999).

13 Jean Starobinski, "L'empire de l'imaginaire," in *La Relation critique* (Paris: Gallimard, 1970), 201.

14 François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose?* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1994).