



— Le message direct : conversation avec Marc Leschelier

fig. Avant d'entrer dans les détails de l'exposition que tu viens d'ouvrir à Vienne, Cold Cream, un solo show chez *Architektur Im Magazin*, une question difficile d'entrée de jeu, quelle serait ta définition de l'architecture ?

Marc Leschelier L'architecture est pour moi plutôt quelque chose de flasque que de solide. Je n'ai pas de formule mais je pense que l'architecture est une chose informe. Mais tout dépend évidemment à quel moment du processus on décide de porter son attention. Je ne m'intéresse pas aux objets finis, mais à la matière semi-liquide, à la matière de la fabrication. Et l'architecture n'est jamais montrée de cette façon. Encore aujourd'hui, on ne s'intéresse à l'architecture que d'un point de vue cosmétique et ultra contrôlé. Dans la plupart des magazines, on ne voit que des projets bien finis, lissés, comme si l'architecture était un processus propre, ou pire, comme si elle était sans processus. Pourtant, la matière n'a jamais été observée d'aussi près ; et c'est ce rapport plus direct et immersif qui m'intéresse. En médecine, la maladie est perçue depuis l'intérieur des corps. J'ai découvert un petit guide sur la Villa Müller (construite par Adolf Loos), dans lequel la maison est montrée au microscope, je crois que c'étaient différentes couches de peintures ou de revêtements. J'ai vu là une nouvelle manière de montrer l'architecture¹.

1. *The Müller Villa, The city of Prague*, 2002.

fig. Tu veux dire qu'il faudrait revoir notre manière de montrer l'architecture ?

M.L. Oui, tout à fait. C'est très rare que l'architecture soit montrée comme un processus, comme une chose en train de se faire. Pourtant, il y a des quantités de phénomènes esthétiques, mécaniques, plastiques, qui se produisent sur les chantiers. Ce qui m'intéresse, c'est de montrer la matière de beaucoup plus près, de rentrer à l'intérieur. Se focaliser sur les réactions chimiques, fragmenter le regard, réaliser des gros plans. Je veux montrer l'informe, l'architecture en formation. C'est en voyant les ruines des Thermes de Caracalla à Rome, que je me suis intéressé à l'architecture à moitié formée, prise dans un état intermédiaire. Caracalla est un véritable spectacle de formes géométriques et de formes détruites. Un genre architectural que j'ai appelé *pre-architecture* et qui m'aide aujourd'hui à définir mon propre travail. Ça n'a rien à voir avec la généalogie, l'histoire, ou la nostalgie, ces choses qu'on voit souvent réapparaître dans les magazine à travers des sujets romantiques sur la «matérialité», et que je trouve extrêmement ennuyeuses. Pour moi l'architecture est pure violence, c'est une accumulation chaotique de matières, de processus imbriqués les uns dans les autres, et qui se sont cristallisés.

fig. Ça pourrait être ta définition de l'architecture ?

M.L. Oui, c'est sûr. D'ailleurs, je trouve important de commencer une discussion par une mise au point. Élaborer des définitions c'est, au fond, un acte de création. Le danger, c'est ceux qui prennent les définitions pour des monuments intouchables. L'une des seules manières de changer l'architecture aujourd'hui, c'est d'attaquer les définitions. Redéfinir la pratique, redéfinir ce que peut être un programme, un site... et surtout imaginer une pratique qui peut s'en passer. Le sens de mon travail et ma définition de l'architecture se sont précisés lorsque j'ai commencé à réaliser des morceaux d'édifices. Au début, je l'ai simplement fait pour savoir ce que ça produisait: jeter du mortier, engluer des parpaings, construire directement. C'est ensuite quand j'ai écrit mes premiers textes – *reports on two direct constructions et pre-architecture* – que j'ai voulu réduire ma compréhension de l'architecture à la construction seule.

fig. Est-ce que pour toi l'origine de l'architecture, c'est la construction ?

M.L. C'est une très bonne question. Mais en réalité, non, pas du tout. Pour Boullée, comme pour Abraham, ce n'est pas la construction qui est à l'origine de l'architecture mais l'idée. Et je pense pareil. Je ne tente pas de faire une généalogie de l'architecture par la construction, mais plutôt de trouver un moyen de les distinguer. Mon idée est plutôt de faire de la construction une pratique autonome, distincte de l'architecture, qui peut se développer suivant ses propres principes. Mais comme il est impossible de couper totalement le dialogue, j'utilise la construction comme un commentaire sur l'architecture.

fig. Y a-t-il une thèse en particulier que tu défends ?

M.L. Je ne défends rien, à part l'idée que la construction comme métaphore est certainement une science très méconnue. La question que je me pose, c'est : de quoi parle la construction ? J'ai commencé à y répondre en pratiquant la *construction directe*. Je considère aujourd'hui la construction uniquement comme un conflit matériel, une lutte entre des matières dures et des matières molles. J'essaie de comprendre métaphoriquement ce que ces phénomènes veulent dire. Lorsque cette mixture d'éléments hétérogènes se comprime, se déforme, et que progressivement, avec la déshydratation, elle se cristallise totalement pour devenir un bloc homogène. Est-ce que l'on peut considérer un amas de briques et de mortier comme de l'architecture ? Pour cela il aurait fallu que l'architecture fusionne avec l'expressionnisme abstrait ou l'actionnisme. Or le dernier mouvement à intéresser l'architecture remonte à plus de 100 ans, avec le cubisme... J'ai trouvé de œuvres inconnues, auto-construites, qui peuvent rétroactivement démontrer l'existence de cette pensée. Le problème, c'est que le matériau a toujours été dominé par le dessin, la géométrie, les systèmes de proportions et à cause de cela on ne connaît que très peu de cas où l'architecture est le résultat immédiat de son processus matériel.

fig. Je voulais te demander quelles sont tes influences ? Et comment en es-tu arrivé à la construction directe ?

M.L. J'ai beaucoup été influencé par l'actionnisme viennois et peut-être même avant ça par le travail de Kazuo Shiraga. J'ai découvert l'actionnisme grâce à Raimund Abraham, car Abraham était un ami d'Hermann Nitsch. J'ai transcrit l'intégralité d'un film que Jonas Mekas m'a envoyé, et qu'il a fait semblé-t-il sous l'impulsion de nos échanges. Cette transcription sera publiée dans un livre qui devrait paraître prochainement. Pour y ajouter des annexes, je suis allé interviewer Hermann Nitsch dans son château à Prinzendorf. C'est à ce moment-là que j'ai découvert plus en profondeur son travail et que je m'y suis vraiment intéressé. Nitsch a une œuvre très violente et directe, mais aussi extrêmement structurée. Violence et structure, deux catégories qui appartiennent par ailleurs à l'architecture. Seulement, rien dans l'actionnisme n'a à voir avec l'architecture, car l'architecture est une discipline d'anticipation, rien n'est direct ou spontané. C'est alors en appliquant les idées actionnistes à l'architecture, que j'ai trouvé un moyen de modifier certaines fondations de la discipline. Je cherchais depuis longtemps une alternative au « projet », et à tout ce qui l'accompagne : le plan, l'anticipation formelle, les écoles de pensées... L'unique orientation de mon travail est de faire exploser cette sphère totalement abstraite dans laquelle tous les projets se font, et d'élaborer une méthodologie directe. La *construction directe* est née de toutes ces questions. Le dessin est remplacé par une liste de matériaux et par un protocole, le reste est pure improvisation. La seule chose conçue en amont, c'est le cadre d'exécution, le chantier. Dans *Worksite I* et *II*, j'ai accumulé

des briques et du mortier sans interruption, de façon automatique, spontanée, sans réfléchir au résultat. La Villa Médicis m'a donné l'opportunité de développer ce travail de façon totalement expressionniste, quand l'ouvrage se forme sans direction et ne remplit aucune fonction.

fig. Quel avenir vois-tu dans cette pratique ?

M.L. En ce moment, je travaille sur un texte où j'imagine la construction directe comme une boucle infinie. L'idée est d'élaborer un chantier permanent, qui prépare et construit en circuit fermé, sans recul, sans idées formelles préconçues. C'est quelque chose que j'aimerais un jour réaliser.

fig. Est-ce que tu peux nous parler de ton exposition ? Pourquoi s'appelle-t-elle Cold Cream ?

M.L. Cold Cream, c'était une manière de parler du mortier mais sous une forme métaphorique. L'idée était d'évoquer des correspondances avec d'autres pâtes, de consistances similaires, notamment celles des aliments ou des produits de beauté. La crème est une matière que l'on trouve partout, qui s'enduit sur les murs, sur les visages ou en cuisine. J'ai cherché à étendre les définitions, à créer de nouvelles connections: incorporer des images non-architecturales, ériger des correspondances avec d'autres modes de production. Dans l'exposition, à travers l'installation de fragments architecturaux, j'ai voulu étendre leur domaine de significations au-delà de leur propre fonction, tout comme le titre Cold cream cherche à le faire. Les morceaux d'architecture parlent de leurs propriétés physiques, de la manière dont ils ont été construits.

fig. Peux-tu décrire chacune des salles de l'exposition ?

M.L. Dans la première pièce, il n'y a rien. La pièce est vide, on est face à un mur en parpaings. En réalité, ce n'est pas un mur mais une pièce entière qui a été construite dans l'espace d'exposition. Comme il n'y a pas de recul, on ne voit qu'une des faces, on devine simplement que quelque chose se trouve derrière. Dans l'espace, il y a un sentiment de compression car la pièce effleure le plafond et occulte complètement les fenêtres de la galerie. Cette construction que l'on ne découvre qu'à la fin a été baptisée : *grey room*. Tout est construit en parpaings, sol compris. Un type de construction plutôt conventionnel, comme quand on condamne à la va-vite un bâtiment. La *grey room* est disposée de telle manière qu'elle tourne le dos à la rue, et au monde. Le parcours de l'exposition forme une boucle qui se termine donc par cette pièce, il faut en quelque sorte la contourner pour y accéder.

Au centre de la deuxième pièce se trouve une colonne qui arrive à quelques centimètres du plafond. L'idée est ici de créer un dialogue avec l'espace, et que cet élément ne soit pas lu comme une sculpture, mais comme une colonne. Elle appartient à une série de travaux que j'appelle *structural constructions* et qui diffèrent des *direct constructions*. L'exposition était pour moi l'occasion de rassembler ces deux catégories. Les *structural constructions* sont dirigées par une idée, alors que les *direct constructions* sont totalement chaotiques et spontanées. Le concept qui se trouve derrière cette construction ne s'exprime pas assez justement avec des mots, car la colonne est un ensemble de propriétés physiques qui s'agencent et se forment entre elles, comme un système structurel. Il y a des parties pleines, des parties ouvertes, de la matière géométrique et informe, des efforts de frottements, des éléments en compression. Les blocs sont soudés les uns aux autres par les arrêtes; du mortier a été jeté dans les interstices pour recouvrir grassement les bords et les maintenir ensemble.

Dans la troisième pièce, il y a une installation que je considère à nouveau comme une *structural construction* mais dans laquelle le bloc n'a plus la même fonction, il conduit un liquide. J'ai installé six *spillways* (déversoirs), construits en parpaings, disposés en batterie comme une sorte de machine. Ces déversoirs se trouvent à la frontière de la métaphore et de l'outil. Ils déversent du plâtre sur des briques encastrées en contrebas. L'idée veut que des éléments de constructions conduisent et répartissent eux-mêmes la matière indispensable à la construction des murs. Comme si quelque chose était en train de s'auto-réguler, de devenir autonome. La machine constructive et la construction elle-même fusionnent. Elles s'auto-alimentent. Les *spillways* ne sont pas si différentes des bétonnières, mais elles sont simplement faites dans la même matière que les murs. Cette troisième pièce permet d'exposer le principe mis en exécution dans la quatrième pièce, la *grey room*.

Dans la pièce finale, quatre *spillways* sont disposés sur des podiums en hauteur; plus haut que dans la pièce précédente, pour permettre de construire verticalement. Pendant un peu plus de quatre heures, j'ai déversé près de 400 kg de mortier liquide à travers les *spillways*, et je disposais les briques uniquement là où allaient les giclées de mortier. Le résultat s'est trouvé être une composition de huit fragments de murs informes et spontanés. De mon point de vue, cette pièce fonctionne presque comme un théâtre scientifique, dans le sens où il est possible de lire «scientifiquement» chacun de ces fragments en comparant leur développement. La *grey room* réunit les deux catégories dont j'ai parlé précédemment; dans cette pièce, les *structural constructions* et les *direct constructions* fusionnent et se soudent les unes aux autres. Enfin, une dernière chose, contrairement au reste de l'exposition éclairée par des néons, la *grey room* utilise un éclairage dramatique, en contre-plongée, un éclairage de mise en scène, pour exprimer un renversement. La *grey room* est un espace idéal, hors du monde, régi par d'autres règles, dans lequel quelque chose d'inacceptable se construit: un infâme amas de briques et de mortier qui ne saurait quoi soutenir.

fig. Lorsqu'on se déplace dans les pièces de l'exposition, nous viennent à l'esprit des images de débris, d'éboulement, de constructions dévastées par la guerre par exemple. Pourquoi ton acte de construction est si proche visuellement de celui de la destruction/déconstruction ?

M.L. Ce ne sont pas les images de guerre qui m'ont influencé mais les ruines, mais c'est intéressant car c'est presque une question de génération, pour Otto Muehl qui a connu la guerre, les *materialaktionen* sont directement inspirées des champs de bataille. Lorsque je vivais à Rome, j'habitais littéralement au pied du mur d'Aurélien que je voyais depuis ma fenêtre. Les ruines ont été sans aucun doute le point de départ de cette « déconstruction ». Cependant, il a fallu plus de 2000 ans pour en arriver là et mon travail essaie de former ces architectures en seulement quelques heures. C'est là où la référence à la guerre est pertinente car un obus peut former en un instant une ruine. Elle n'est pas uniquement le résultat d'un processus lent, elle est tout aussi la conséquence d'une force destructive. La ruine possède donc deux origines : la guerre et le temps. Mais pour le dire autrement, ce qui m'intéresse, c'est l'idée d'une architecture prise dans un état intermédiaire. Un édifice dont la forme serait informe et la fonction en suspens. C'est ce que peut potentiellement produire la *construction directe*. Des constructions immédiates, matériellement indéfinies, en devenir sur le plan de la forme et de la fonction. Pour revenir à ta comparaison, je pense que ce sont des formes architecturales en guerre contre toutes ces notions.

fig. Est-ce alors de la construction assumée comme un art ?

M.L. Si on affirme aussi que les dessins et les maquettes d'architecture sont de l'art, alors pourquoi pas. Mais si ça reste de l'architecture, alors c'est de la construction, pas de l'art.

fig. Est-ce que tu pourrais énumérer quelques-uns de tes bâtiments préférés ?

M.L. Il y a véritablement 4 projets qui comptent pour moi. L'église Saint Peter à Klippan construite par Sigurd Lewerentz, que j'ai visitée il y a 5 ans, chef-d'œuvre aujourd'hui globalement reconnu. Le Sonsbeek Pavilion d'Aldo Van Eyck, détruit mais reconstruit dans le parc du Kröller Müller en Hollande. Le Romaneum de Simon Ungers, jamais réalisé. Et enfin, les escaliers de la bibliothèque Laurentienne construits par Michel-Ange à Florence.

fig. Y'a-t-il un point commun entre tous ces projets ?

M.L. Oui, je pense. Chacun de ces projets remet en question les frontières entre l'architecture, l'installation et la sculpture. Michel-Ange a muré les fenêtres pour transformer la pièce entière en sculpture. Ses fenêtres sont des monolithes.

Mais je pense que son intention était aussi que l'on voie l'escalier dans la pénombre. La pierre, dans laquelle est sculpté l'escalier, prend un aspect très particulier lorsque la lumière est faible. Il y a quelque chose de velouté dans la perception, c'est difficile à dire... Plus haut, quand on entre dans la bibliothèque, on voit la pierre en pleine lumière, et c'est très différent. Concernant le Sonsbeek Pavilion, c'est une architecture sans façades. Comme le vestibule de Michel-Ange, il y a quelque chose qui n'est pas pleinement fonctionnel. Ce que j'aime aussi dans le pavillon, c'est la distinction entre les murs et la toiture qui est très claire, presque exagérément. Elle est posée sur les murs comme une sculpture. Les fenêtres et les portes dans l'église de Lewerentz sont comme ça aussi, elles sont très distinctement rapportées sur la maçonnerie. La clarté de ces assemblages ont changé l'histoire de l'architecture. C'est presque comme une œuvre d'art brut. Un acte bricolé, direct, fait sans qualifications, et qui dégage une puissance terrible, parce que justement ces éléments attaquent directement toutes les catégories de l'architecture. Ces fenêtres sont ambiguës. Elles ne fonctionnent pas comme telles. Elles ne s'ouvrent pas. Des fenêtres fixes, peut-être... mais sans montants. Plus justement, des morceaux de verre agrafés à la façade avec un joint grossier en silicone tout autour. Du coup, ces fenêtres n'appartiennent à aucune catégorie et on ne sait pas si on peut les appeler comme telles. Tous les organes sont réunis mais les fenêtres n'ont pas de corps. En réalité, dès que le mur, la porte ou la fenêtre prennent leur autonomie, leur statut change ; ils sortent de leur catégorie. Ils ne se retrouvent plus uniquement face à la culture architecturale mais aussi face à l'histoire des idées, à l'histoire de l'art. J'ai compris ça grâce au travail de Philippe-Alain Michaud, qui est, entre autres, commissaire du département Cinéma au Centre Pompidou. J'admire énormément sa façon d'aborder l'histoire du cinéma. Et je pense que le lien entre ces bâtiments que je viens d'évoquer a à voir avec cette pensée. Un autre point commun : tous ces édifices sont constitués d'une seule matière ; une seule et même matière pour le sol, pour les murs, le mobilier et la toiture, excepté pour le Sonsbeek Pavilion. L'idée de faire de la brique un plafond, un mur ou un meuble, est très proche à nouveau de la pensée de Philippe-Alain Michaud, lorsqu'il parle notamment de la déspecialisation des médiums. Chez Lewerentz, la brique perd littéralement sa spécialité, son usage, sa destination est totalement renversée.

fig. En quoi cette pensée est importante pour l'architecture ?

M.L. C'est important parce qu'elle parle de l'architecture comme une discipline qui peut dialoguer avec les arts, et pas uniquement avec des colonnes de chiffres et des descriptifs. Je pense aussi qu'il y a quelque chose de cosmologique dans ce renversement : le fait que la brique ne soit plus destinée à être une portion de mur, sa substance se renouvelle, sa cosmologie s'étend. Si la brique n'est plus pensée comme un élément du mur, le mur n'est certainement plus un mur, la construction toute entière devient autre chose, l'architecture étend ses définitions.

fig. Tu m'as dit que tu faisais des recherches sur un architecte autrichien qui s'appelle Raimund Abraham et tu le citais tout à l'heure : « L'architecture n'est pas une profession mais une discipline ». Comment tu te situes par rapport à la discipline aujourd'hui ?

M.L. J'aimerais considérer mon travail totalement intégré dans la discipline, mais certainement en dehors de la profession. Je préfère l'idée d'être totalement immergé dans le processus de l'architecture que de faire partie d'une caste de professionnels. Ça me fait penser à cette phrase de William Blake : « Celui qui aime l'eau, qu'on le plonge dans le fleuve ! ». C'est clairement ce qui m'est arrivé. Pendant le montage de l'exposition à Vienne, la nuit avant le vernissage, j'ai construit tous les murs en briques dans la *grey room*, mes vêtements étaient entièrement recouvert de mortier, ça m'a brûlé à plusieurs endroits au deuxième degré. Pendant plusieurs semaines j'ai dû m'enduire de crème... c'est vraiment très étrange... Mais pour revenir à Abraham, j'irai plus loin. L'architecture n'est peut-être même pas une discipline, j'aimerais l'imaginer davantage comme une non-discipline, plus précisément, comme un mode de pensée. Une pensée dédiée uniquement à répartir la matière dans l'espace. Une activité dans laquelle toutes les connaissances peuvent se rejoindre. C'est ce que dit Vitruve, dans le livre 1² : l'architecte doit incorporer dans sa pratique une quantité de connaissances non architecturales, dont il ne pourra jamais être le spécialiste. Son rôle est de réaliser une synthèse de ces connaissances et de les transférer dans un ouvrage physique. Il faudrait imaginer l'architecture uniquement comme une pensée de relations physiques. Au fond, que l'ouvrage soit réalisé ou non, ça n'a aucune importance. Ce qui inscrit un travail dans la discipline architecturale, c'est qu'il soit conçu intimement avec la gravité, les forces de frottements, les efforts de compression, qu'il intègre un principe de réalité.

2. Vitruve, *De Architectura*,
Les Dix Livres de l'Architecture,
Éditeur Jean Martin, Paris, 1745.

fig. À ce titre, tu es à l'origine du site *Unbuilt Archive* (www.unbuilt-archive.org) qui regroupe les textes et les manifestes de projets théoriques ou non construits, des « architectures sans architecture ». Est-ce là aussi une forme de commentaire sur l'essence même de l'architecture ?

M.L. Il ne me semble pas que ce soit un commentaire dans le sens où cela fait partie intégrante de l'histoire, c'est plutôt une manière de reconstruire l'histoire d'une pratique architecturale détachée de la réalisation. Je m'intéresse aussi beaucoup à l'architecture comme idée, ce qui semble tout à fait opposé à ma pratique. Mais en réalité, tous ces architectes se sont battus pour faire de l'architecture une discipline indépendante, c'est-à-dire, une discipline qui peut exister en dehors du système et du marché : une discipline d'idées. C'est aussi ce que j'essaie de faire. Tu as parlé de l'essence de l'architecture, mais à mon avis l'architecture est un processus multiple. Mais je peux, malgré tout, répondre à ta question en citant à nouveau Raimund Abraham qui était dans une recherche de l'origine de l'architecture. Son propos fait la distinction entre la construction indigène et la construction intentionnelle. Pour lui, l'architecture commence lorsque la construction est intentionnelle, c'est-à-dire

quand l'idée est première, et non pas un abris ou une cabane. Ce qui revient à dire que oui, l'architecture comme idée est certainement un des points de départ de la discipline.

fig. Pour finir, quelle est la dernière chose que tu as lu et qui a compté pour toi ?

3. Fritz Neumeyer, *The Artless word: Mies van der Rohe on the Building Art*, MIT Press, 1991.

« Les gratte-ciel ne montrent leur audace constructive que lorsqu'ils sont en chantier : leur ossature en acier dressée vers le ciel produit alors une impression grandiose. Dès que les façades sont maçonnées cette impression est abolie. La pensée constructive, fondement indispensable de la création artistique, disparaît, généralement étouffée sous un fatras formel absurde et trivial. »

Traduction : Claude Harry-Schaeffer. Dans *Mies van Der Rohe : Réflexions sur l'art de bâtir*, Le Moniteur, 1996.

M.L. En ce moment je lis les écrits de Mies van der Rohe³, et je me rends compte que ses recherches sont autrement similaires aux miennes. Mies a introduit la possibilité d'un renversement du langage : une colonne peut s'avérer fonctionner tout à fait autrement que ce que son apparence suggère. C'est ce que l'on a évoqué précédemment avec l'idée qu'une brique puisse être vidée de sa spécialité. Mies a repensé le formalisme, qu'il a toujours critiqué, de l'intérieur. Ses architectures ne sont pas compréhensibles uniquement depuis l'extérieur, elles sont intérieurement plus complexe. La forme des éléments et leurs structures internes ont été mises en tension par une incohérence qui confère à l'édifice une intensité psychique. Je pense qu'on ne devient pas architecte en construisant, mais lorsque l'on a pu toucher d'aussi près le langage, je pense aussi à John Hejduk qui a dédié toute sa vie à ça. Il y a donc beaucoup d'aspects avec lesquels je me sens complètement lié, mais en tout premier, il y a l'intérêt de Mies pour l'architecture squelettique qui apparaît d'ailleurs dans les premières phrases qu'il ait jamais publiées. L'idée que l'architecture dénudée devient une langue que l'on comprend, un message direct. Je ne pense pas que Mies ait été fasciné par la technique, à mon avis, il cherchait plutôt à toucher la puissance imaginative des éléments. D'ailleurs, en faisant des recherches sur Michel-Ange, j'ai découvert qu'il existait ce même principe d'inversement de propriétés dans le vestibule de l'escalier de la bibliothèque Laurentienne. Les colonnes, qui ne semblent rien porter (parce qu'elles sont disposées en fond de niches, comme des objets de décoration), portent en réalité la toiture, alors que les murs autour (dont on peut constater l'épaisseur grâce aux niches) sont uniquement du remplissage et ne portent que leur propre poids. C'est toujours surprenant d'observer que deux œuvres que j'ai pu élire personnellement sont, malgré leur différence d'époques, reliées par la même pensée discrète. C'est un phénomène que j'ai plusieurs fois constaté, et qui me semble relativement difficile à expliquer.















