

CINQ MOTS D'ARCHITECTURE

« Un langage clair suppose 3 conditions : un parleur sachant ce qu'il veut dire, un auditeur à l'état de veille, et une langue qui leur soit commune. Mais il ne suffit pas qu'un langage soit clair, comme une proposition algébrique est claire. Il faut encore qu'il ait un contenu réel, et non seulement possible. Pour cela, il faut, comme quatrième élément, entre les interlocuteurs, une expérience commune de la chose dont il est parlé. Cette expérience commune est la réserve d'or qui confère une valeur d'échange à cette monnaie que sont les mots ; sans cette réserve d'expériences communes, toutes nos paroles sont des chèques sans provision ».
(René Daumal : *La Grande Beuverie*. 1938. Gallimard)

Il y a peut-être deux façons de parler d'Architecture :

- La première consiste à envisager un certain nombre de faits accomplis, construits ou non, et ensuite à les décrire, comparer, comprendre, situer.
- La seconde, moins objective, puisque en devenir, consiste à élaborer un dire, objet qui a sa valeur formelle propre. La communication, objet premier du discours, serait alors moins « contrastée », plus dangereuse : le mot, lourd de la masse de son sens, s'il reste le media reconnu, sous-tend en plus mes images cachées. On risquera bien sûr de perdre, parfois, le fil arachnéen du cerveau fumant, mais sans remords, puisque c'est ainsi, par exemple que Proust mangea sa meilleure madeleine.

L'Architecture est une TOTALITE.

L'étendue des champs qu'elle intègre impose pour sa compréhension et sa pratique un mode de travail dans lequel l'architecte isole momentanément des fragments du TOUT, pré-imaginé, pas encore globalement pré-conçu. Ce caractère indissociable des parties successives du projet fait de l'Architecture une entité abstraite, jusqu'à l'instant suprême où le liquide est devenu pierre, jusqu'au moment fugitif pendant lequel le rai de soleil aura couché son ombre.

En amont de l'éventuelle jouissance du bâtiment, existent les phases et les outils indispensables à son édification.

Cette première partie du mémoire, décomposée en 5 chapitres, est une approche partielle et progressive du phénomène global qui porte et nourrit notre Action, l'ARCHITECTURE.

Lumière

« *L'art de nous émouvoir par les effets de la lumière appartient à l'Architecture, car dans tous les monuments susceptibles de porter l'âme à éprouver l'horreur des ténèbres ou bien, par ses effets éclatants, à la porter à une sensation délicieuse, l'artiste, qui doit connaître les moyens de s'en rendre maître, peut oser se dire : je fais la lumière* ». (Boullée).

Par la lumière, matière prenante, antinomie ou plutôt contrepoint des ténèbres, l'architecte provoque et déclenche les yeux qui se lèvent et le pas qui s'arrête. Conscient du binôme LUMIERE/MATIERE, il travaille avec l'un pour faire exister l'autre.

Exemple : Crypte de la Tourette – 2 août 1982 - 10 H 47

« *Je regarde ... vers le ciel, ou plutôt vers sa représentation physique et symbolique. Le ciel, c'est LA d'où vient la lumière* ».

C'était aussi, pour ceux de la Tourette, le non-endroit, l'IDEE par laquelle on explique, partiellement, le Monde. Il n'empêche. Ma tête est inclinée : 3 ellipses, troncs de cônes aplatis, posés sur un plan HORIZONTAL BLEU. Déjà, on se sent presque au-dessus de ce plan perçu comme un support, comme un DESSUS.

La gauche est peinte de NOIR, la droite de BLANC, celle du milieu de ROUGE. Extrêmes, séparés ou rejoints, par le SANG du rouge. Je marche, je longe, en résistant, la « grande oreille », inclinée sur moi, m'obligeant à monter, à m'échapper de la première torpeur d'un conduit trop bas et trop noir (SOMBRE).

Les 3 ellipses, avant, montraient leur source : la vitre ovale laissant entrer « du dehors ».

De la plus petite (noire) vers la plus grande (blanche), de la plus Nord-Ouest à la plus Nord-Est, de la plus VERTICALE à la plus HORIZONTALE, la progression en volume-lumière-magie est perceptible si l'on fait l'effort :

Monter les 7 degrés (rétrécis)
du pas d'AME
Poussé, aspiré vers le haut,
je tourne, je monte et enfin :
On ne voit plus, que du RIEN.
Disparue la source
Disparu le volume
Disparus les canons
Il ne reste :
que 3 ellipses de lumière
sans matière
non sans couleur
Immédiatement « après » la lumière, il y a la couleur :
deuxième abstraction, intouchable.
Minimum pour faire vivre
L'ABSOLUE, LUMIERE

« Il était question de loger des religieux en essayant de leur donner ce dont les hommes d'aujourd'hui ont le plus besoin : le silence et la paix. Les religieux, eux, dans ce silence placent Dieu ». (Le Corbusier).

L'unicité de la Crypte-La-Tourette tient à cette mise en évidence de la lumière par un dispositif purement architectural.

La passion pour la sphère de Boullée, autre pourchasseur de lumière, trouve son explication par le fait, qu'elle seule, peut parfaire une prise de conscience totale du phénomène.

« Ce corps est favorisé par les effets de la lumière qui sont tels qu'il n'est pas possible que la dégradation en soit plus douce, plus agréable et plus variée ». (Boullée).

L'architecte a, dans ce cas, à sa disposition un corps géométrique parfait, capable de révéler un état désormais définissable : la sphère est le support idéal, conceptuel de la lumière.

Si nous admettons comme possible et réelle l'expérimentation construite « à partir » de la lumière, nous devons imaginer le contenant le plus efficace pour la montrer, ou plutôt la retenir.

On peut parler alors de BOITE A LUMIERE, CANON A LUMIERE, PIEGE A LUMIERE. Autant de récipients, vides, mais remplis infiniment de cette non-matière, non-texture, non-couleur.

Quantifiée physiquement, produite artificiellement, la lumière originelle demeure entière.

Le Soleil, centre et preuve irréfutable, est la démonstration, la concrétisation ponctuelle et quotidienne de cette homogénéité dans laquelle travaille l'architecte (contexte). L'ombre, paradoxe, est pourtant le complément, le négatif qui rend son opposé encore plus éclatant. Boullée parce à ce propos de « *l'horreur des ténèbres* ».

Cette horreur des ténèbres, sensation de mort, de sur-nature, a aussi ses lois constitutives. L'architecte la produit par le « jeu » et la maîtrise du même outil : la lumière.

Bien sûr, parler de ténèbres, de l'horreur qu'elles suscitent chez les Hommes, suppose cette vision globale et explicative du Monde et de son Au-delà. Boullée appartient encore à l'époque du « partiellement expliqué », celle où un système de pensée, pas encore totalement « raboté » par la science-solution, laisse la porte seulement entrouverte.

C'est cet entrebâillement que Le Corbusier parvient à matérialiser à la fin de sa vie avec la Crypte. Sa grotte, comme il l'appelait, représente le mi-chemin entre Culture et Absolu, provoque cette sensation indéfinissable de l'Indéfinissable.

La possibilité de rallier et de déclencher l'Emotion Unanime, de parvenir à faire dire « lumière » à tous, mais sans oublier la grande histoire, le long inventaire des outils propres à la susciter, est un premier moyen et une première preuve de la nécessité de l'Architecture. La lumière, ses manifestations et l'Action de l'Homme, pour reprendre

l'expression de Boullée, pour la faire, est un projet qui, s'il nous appartient de le redéfinir constamment, est première raison de notre faire.

Forme

De la même façon que l'étymologie nous permet de connaître le sens premier des mots et leur racine, afin de comprendre l'évolution de leur mode d'association (langage), nous pensons que les formes aussi ont une origine première qu'il est fondamental d'étudier avant de les manipuler et des les rendre signifiantes.

Si un cube reste un cube, la mesure du décalage entre la force sémantique originelle et celle de l'instant de sa construction permet d'aborder le problème du sens et de la constitution de la forme.

Ainsi, nous dirons que les corps réguliers sont reconnaissables, donc nommables, que l'on peut, grâce à leurs propriétés géométriques les reproduire fidèlement, fondamentalement. Ces volumes exacts que nous appellerons les « MOTS D'ARCHITECTURE » sont le premier outil de matérialisation des idées et de leur communication.

« Fatigué de l'image muette et stérile des corps irréguliers, je suis passé à l'examen des corps réguliers. J'ai d'abord distingué en eux la régularité, la symétrie et la variété, et j'ai vu que c'était là ce qui en constituait la forme et la figure. J'ai, de plus, reconnu que la régularité avait pu seule donner aux hommes des idées nettes de la figure des corps et en déterminer la dénomination qui, ainsi qu'on a pu le voir, a été le résultat non seulement de la régularité et de la symétrie, mais encore de la variété ». (Boullée).

Dénommer la forme, pouvoir susciter mentalement son aspect extérieur, voire intérieur, simplement en prononçant le mot, est une caractéristique des volumes :

- Sphériques
- Cubiques
- Cylindriques
- Pyramidaux

A-culturelle, A-historique dans son Essence, la forme primaire est le support de l'expression référée à son temps et à son espace.

Si nous considérons deux cubes importants dans l'histoire de l'Architecture : le cube de Brunelleschi et le cube de Michel-Ange, c'est-à-dire la Chapelle Pazzi (Florence 1429-43) et la Bibliothèque de Laurent de Médicis (Florence 1524-26). Leur géométrie objective est le support de deux conceptions de l'espace distantes d'un siècle.

La chapelle Pazzi est une portion d'extérieur, délimitée, subordonnée à l'espace entier considéré comme une alternance simple entre dehors et dedans.

La Bibliothèque de Laurent de Médicis part du principe plus subtil que la notion d'intériorité est fonction du caractère architectural donné aux parois du cube. Ainsi, le cube d'entrée de la Bibliothèque est un « extérieur-rentre » destiné à accentuer l'intériorité (tranquillité, retrait par rapport au dehors, protection) de la salle de lecture.

Les signes d'extériorité (fenêtres, escalier monumental à trois volées) adoptés par Michel-Ange attestent d'une ambiguïté voulue et maîtrisée.

Ces deux édifices sont construits à partir de deux volumes-exacts identiques : c'est justement le choix primordial (primordial = qui est le plus ancien et sert d'origine) majeur qui donne la possibilité aux variations mineures d'exister fortement et de prendre leur sens local et contextuel.

Les cubes de Louis Kahn (Bibliothèque et réfectoire de l'Académie Philip Exeter ; et Dacca) n'utilisent pas assez clairement cette possible variation du traitement architectural du volume cube. L'adéquation trop évidente entre la forme archétypique et le bâtiment construit empêche d'atteindre le niveau de détachement de la concrétisation de la forme par rapport aux moyens de sa constitution. Nous donnerons la phrase de Le Corbusier : « *La Haute Architecture est Cubique* », mais en précisant que le Cube, ou toute autre forme primaire, est le moyen et non le but.

Cette distinction entre le « savoir-faire » et le « pourquoi faire » est une des conditions de travail pour la Haute-Architecture : elle doit nous donner à voir sans nous donner à LIRE.

En portant un regard très général sur toute l'Histoire des formes de l'Architecture, nous dirions que plus le savoir-faire évolue (technicité), plus le moyen de construire la forme s'efface devant son Être.

Une pyramide égyptienne est la traduction physique littérale, longue et coûteuse en efforts, du volume considéré comme suffisant, autonome et total. Nous regardons Gizeh, humblement et admirativement. Sa forme est aussi riche que les moyens qu'il a fallu déployer pour l'édifier. En nous donnant à voir et à éprouver sa puissance, Gizeh nous donne aussi à lire le processus de sa réalité : il y a superposition entre moyen et but.

En revanche, l'actuel retour à une matérialité, « suggérée » de l'Architecture, et ce par des artifices en tous genres (parements, sur-épaisseur, fausse texture, petits trous, massification du creux ...) est le contre-pied de l'abandon par le Mouvement Moderne de la manière du Faire que l'on pourrait appeler l'antériorité du bâtiment fini. En rendant totalement abstraits les éléments constitutifs de la forme, dans le but de se libérer progressivement des contraintes de sa matière, l'Architecture « blanche » correspond à un écart, jusque là jamais atteint, entre l'objet architectural et les moyens utilisés pour le faire.

A l'inverse de Gizeh, cette dématérialisation de la forme ne donnait plus à lire qu'un résultat totalement coupé du processus de sa constitution et sans variations mineures.

La distinction entre les formes et le pourquoi de leur choix, Aldo Rossi en parle en ces termes :

« Le rapport entre les formes et l'élément qui les précède se présente donc à nouveau comme nécessité d'un fondement ; tandis que d'un côté l'architecture remet en question l'ensemble de son domaine, les éléments qui la composent et les idéaux qui l'animent, elle tend de l'autre à s'identifier avec le fait architectural, comblant ainsi la séparation initiale qui était cependant la condition nécessaire d'un faire autonome ».

L'Architecture s'identifiant avec le fait architectural, c'est un vase clos dont nous ne pouvons sortir qu'en confrontant l'héritage des formes de l'origine, purifiées de tous l'accidentel, avec le Monde de notre époque, jamais figé, en perpétuelle construction.

Figure

« Le cercle, le carré, voilà les lettres alphabétiques que les auteurs emploient dans la texture des meilleurs ouvrages ». (Ledoux)

« La forme architecturale d'un phénomène est la façon dont les parties et les strates sont disposées, et aussi le pouvoir de communication de cette disposition. Ces deux aspects sont toujours co-présents (...). On pourrait appeler forme le premier, aspect et figure le second ». (Gregotti)

Ce pouvoir de communication, indépendamment du message que nous définirons pour l'instant comme le stade de l'engagement, dépend de la clarté et de l'efficacité de la figure de départ.

C'est à partir de figures que nous manipulons les formes en vue de constituer l'entité « projet ». Boullée considère que forme et figure sont deux caractéristiques des corps réguliers. C'est-à-dire qu'au cube est associé le carré, à la sphère le cercle, à la pyramide le triangle.

Encyclopédiquement parlant, *« la figure est la représentation visuelle d'une forme »* ou encore *« la forme extérieure d'un corps »*. (Robert).

Par rapport au problème du degré de pertinence et de communication d'une organisation architecturale (de volumes), nous dirons que la figure est la trame expressive et initiale par laquelle l'on parvient à enrichir constamment le projet, jusqu'à son terme, voire même dans ses transformations, inhérentes au vécu et à la pratique du bâtiment.

Ainsi, la richesse de l'édifice ne dépend pas d'une complexité préétablie sur une figure, mais au contraire, c'est le choix de travailler sur une figure simple, indestructible, qui développera et fera vivre le projet.

Par exemple, le carré central d'un monastère confère à l'ensemble une structure, une mesure que rien n'entame : les variations sur la typologie et sa traduction formelle ont un cadre, strict, déjà communicable.

Toujours à propos de la figure, Gregotti ajoute :

« La valeur de figure ne donne jamais comme valeur-zéro ; nous pourrions toujours en reconnaître les traces, quelle que soit sa dégradation. C'est donc à partir de la figure qu'on peut dépister le sens du phénomène, qu'on peut reconstruire sa totalité, la pluralité de ses éléments constitutifs et des ses propositions ».

Cette possibilité de « dépister le sens du phénomène » et de « reconstruire sa totalité » doit fonctionner dans les deux sens. C'est-à-dire dans celui de l'élaboration du projet en devenir et dans celui de l'analyse historique.

La figure est un potentiel d'organisation rationnelle du futur bâtiment qui, lorsqu'il se double d'une utilisation des « mots d'Architecture » définis précédemment, peut nous permettre d'accéder au stade de la forme significative. Mais, de la même manière que la traduction littérale des formes exactes empêche le détachement indispensable pour la Haute Architecture, l'utilisation de la figure ne doit pas aboutir à sa construction pure et simple. Là encore, la richesse architecturale finale sera proportionnelle au degré de glissement-limite par rapport au processus pourtant rationnel, et entièrement explicable.

Le cas de Sienne est à ce sujet riche d'enseignement car, ici, c'est une figure simple, au départ (demi-cercle), qui s'est progressivement transformé en tracé-urbain. Décision centrale et unificatrice, certes, mais qui, sans engendrer l'uniforme (figure construite), a réussi à maintenir la force de la figure originale.

L'histoire de l'Architecture Gothique, à travers toute l'Europe du Moyen-Âge, riche en exemples et en cohésion du point de vue architectural, n'est pas comme Sienne un cas exemplaire par l'originalité de sa figure.

C'est au contraire, à partir d'une figure simple, la croix, que va s'effectuer un foisonnement de cathédrales ou de petites églises. Le thème et la base sont toujours les mêmes : construire les deux bras d'une croix décentrée par la position du chœur opposé au portail d'entrée. La croix est l'expression première du programme : elle permettra au travail architectural de s'épanouir pleinement.

La basilique romaine, symétrique par rapport à deux axes, centrée, procède aussi d'un travail purement architectural à partir d'une figure simple : la croix grecque. La comparaison de ces deux époques de l'histoire de l'Architecture nous montre également qu'à une figure, aussi minimum soit-elle, correspond toute une conception de l'espace et de l'homme qui s'y inscrit. La basilique romaine est centrée en fonction de tout le bâtiment et non du déplacement de l'Homme. L'Homme est seulement témoin, spectateur.

La cathédrale gothique est faite pour la trajectoire dynamique de l'observateur. L'Homme est acteur, il participe physiquement et agit.

En extrapolant cette évolution de la croix et de la notion de centre qu'elle induit, nous pourrions définir une figure encore plus dynamique correspondant à notre époque.

« Il y a deux façons d'agir (avec des technologies formelles prises à différentes échelles) : le monde produisant de formes définies, nous pouvons ou bien en organiser la production de manière à ce qu'il produise des figures, ou bien organiser les formes existantes en figures, en leur attribuant un nouveau sens ». (Gregotti)

Le centre n'est plus, dans cette figure, le point unique, stratégique, à partir duquel tout s'explique et tout se crée, mais seulement intersection, un moment du temps de rotation.

Il ne nous appartient pas d'affirmer le degré de communicabilité de cette figure : elle est du domaine de l'expérimentation et de sa traduction architecturale.

Nous avons parlé de la lumière, de la forme comme support pour la travailler, et de la figure comme moyen d'utiliser les « mots d'Architecture ».

Ces trois premiers outils indispensables à l'édification, à l'Architecture, s'ils sont une garantie minimum contre l'informel, ne nous assurent pas d'atteindre le SENS, c'est-à-dire l'Essentiel ou Evidence.

Afin de progresser vers une définition de l'Acte-Architecture, nous allons parler de l'IMAGE, c'est-à-dire de ce qui préexiste au projet, de sa représentation mentale et abstraite que le travail architectural maintenant doté de ses outils (lumière, forme, figure) nous permettra de matérialiser.

Image

« *Il faut être absolument moderne* : TENIR LE PAS GAGNE ». (Rimbaud)

« *J'ai défini l'Architecture en partie en disant que c'est l'art de présenter des images par la disposition des corps* ». (Boullée).

Les trois parties précédentes traitaient des conditions sine qua non du travail architectural : triptyque de base à partir duquel nous pouvons FORMALISER explicitement. Le SENS de nos propositions à construire est ce qui permet au groupe de s'identifier. En Architecture, cette question du sens, que nous appelions précédemment le stage de l'engagement, peut être abordée sous deux angles distincts.

D'une part, le sens est inhérent à l'époque, au moment de l'histoire où se produit l'acte-projet.

D'autre part, la signification, bien que déterminée par son contexte « momentané », doit répondre à une autre condition de durabilité du projet.

En d'autres termes, si l'édifice construit est, par sa matérialité, une permanence de fait, l'architecte doit penser indépendamment des facteurs de production et de son actualité, à la seconde forme de permanence, celle-ci plus globale et presque A-historique. Elle sera fonction du potentiel sémantique du bâtiment, c'est-à-dire de son degré d'enrichissement tout au long du temps, sans pour autant que l'on ait besoin de modifier son intégrité formelle.

L'image est à ce titre fondamentale puisque c'est par elle que l'architecte conçoit sur le moment et pour l'A-venir.

« *Qu'est-ce que l'Architecture ? La définirai-je avec Vitruve l'art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, c'est cette création qui constitue l'architecture, que nous pouvons, en conséquence, définir l'art de produire et de porter à la perfection tout édifice quelconque. L'art de bâtir proprement dit et la science, voilà ce que nous croyons devoir distinguer dans l'architecture* ». (Boullée).

Concevoir l'Image, c'est donc l'autre face du problème architectural, la face cachée à découvrir, car sans elle l'architecture serait simplement acte de construction, technique des matières.

« Concevoir pour effectuer », c'est projeter (faire un projet), dans tous les sens du terme. Prétendre à l'Architecture, c'est, parallèlement à une première réponse scientifique (quantitative, technique, fonctionnelle, géométrique ...) s'engager sur la voie de l'indéfinissable, sur celle que l'on hésite aujourd'hui à qualifier d'Art.

Au début du Mouvement Moderne, l'on croyait évincer, ou plutôt résoudre ce problème à jamais, en faisant une Architecture « sans style », c'est-à-dire purifiée à l'extrême, n'existant que pour elle-même.

« Le XXe siècle a été inauguré par la synthèse, par l'effort de voir la vie comme unité, comme réunion d'idées séparées auparavant, pénétrant ainsi la vraie nature des choses. L'Architecture est devenue enfin, « sans style », c'est-à-dire que la nouvelle architecture manque la pétrification qui caractérise chaque style parce que le nouvel art est imprégné par la vraie vie, par les désirs de l'homme vivant, de l'homme nouveau qui ne veut pas voir la terre comme un mal nécessaire avec la délivrance dans l'autre monde, mais qui voit la terre comme la réalité concrète dans laquelle le travailleur peut éprouver son humanité dans toute sa diversité ». (De Stijl. Hollande, Rotterdam, 1931).

A la tradition enlisée entre un héritage classique et une industrie agissant de plus en plus sur la forme et son lieu d'expression (la ville), le Mouvement Moderne apporte sa solution « blanche ». Mais cette « nouvelle objectivité » (Neue Sachlichkeit) est indissociable d'une image de l'Homme qualifié de nouveau, d'une nouvelle IMAGE DE L'HOMME : le travailleur des villes, celui qui forge la future cité faite de verre, d'acier, de soleil, de verdure et de loisirs.

Cette définition trop globalisante, nous la nuancerons en citant l'analyse que fait Maurice Blanchot sur l'œuvre de Robert Musil (L'Homme sans Qualités) :

« La double version de l'Homme Moderne » : capable de la plus haute exactitude et de la plus extrême dissolution, prêt à satisfaire son refus des formes figées aussi bien par l'échange indéfini des formulations mathématiques que par la poursuite de l'informe et de l'informulé, cherchant enfin à supprimer la réalité de l'existence pour distendre celle-ci entre le possible qui est sens et le non-sens de l'impossible ». (Nouvelle revue Française, 1958)

Ce « non-sens de l'impossible » est le contrepoint légitime d'une révolution, d'abord industrielle, puis scientifique trop exacte, qui exprime à nouveau la vieille querelle entre l'Art et la Science.

La vision « objective » du Monde et l'Image qu'elle nous permet de s'en faire n'arrive, de toute façon, pas à l'expliquer exactement, même si les moyens de nos actions dont de plus en plus efficaces.

L'ambiguïté, la crise de l'Homme Moderne, c'est aussi celle de l'Architecte d'aujourd'hui, pratiquement incapable d'imaginer et de formuler L'APRES-MODERNE. L'image, qui permet l'identification pour tous entre le FAIT et la FORME, est aussi le moyen de reconnaissance de l'Origine, du Pourquoi et de la Raison. Chez les anciens, le pouvoir de narra-

tion métaphorique de l'Architecture lui conférait une utilité et une permanence aux yeux de tous.

« Pourquoi l'architecture était si importante dans le monde antique et pendant la Renaissance italienne. Elle « conformait » un site ; les formes architecturales se transformaient à travers la transformation plus générale de ce site, elles faisaient un « tout » avec lui, elles étaient au service d'un événement tout en se constituant elles-mêmes comme événement. L'importance d'un obélisque, d'une colonne, d'un tombeau ne peut se comprendre que de cette manière : qui peut aujourd'hui séparer l'événement du signe qui a fixé cet événement ? ». (Rossi)

Ainsi le rapport étroit entre l'événement et le signe qui l'a fixé justifient les formes architecturales.

Plus loin Aldo Rossi ajoute, à propos de la définition que A. Loos donne de l'Architecture : *« Quand nous nous trouvons dans la forêt un tumulus long de six pieds et large de trois, façonné à la pelle en forme de pyramide, nous devenons sérieux, et quelque chose dit en nous : « Quelqu'un est enterré ici ». C'est cela l'architecture. Le tumulus long de six pieds et large de trois est l'architecture la plus intense et la plus pure, parce qu'elle s'identifie avec le fait ; et c'est seulement ensuite, dans l'histoire de l'architecture, que se produit la séparation entre l'élément originel et les formes, séparation que le monde antique semblait avoir comblée à jamais, d'où d'ailleurs le caractère de permanence que nous reconnaissons aux formes de l'Antiquité ».*

L'identification complète entre le FAIT et sa FORME d'expression est l'absence de décalage, disons plutôt l'adéquation entre l'image et son EXPRESSION ARCHITECTURALE. Cela veut dire également qu'il existe une évidence (la permanence des formes de l'Antiquité) « en retour », c'est-à-dire une correspondance entre l'image suscitée par l'édifice architectural et celle qui l'aura produit au départ. L'image est à la fois l'origine et la raison d'une réponse architecturale et sa justification permanente, son pouvoir d'éternelle communication, même si par besoin d'analyse purement formelle, l'architecte a tendance à opérer « la séparation entre l'élément originel et les formes ».

La crise sémantique que traverse l'Architecture depuis maintenant plus d'un demi-siècle correspond justement à une séparation, dès le départ du projet, entre la FORME et sa RAISON.

L'affranchissement d'une dépendance étroite entre le bâtiment et « ce qu'il raconte » correspond à une liberté architecturale dont nous commençons à comprendre l'impasse et les dangers (POST-MODERNISME). Cependant, il serait trop simple de croire que le Mouvement Moderne n'a produit que des volumes sans fondement ou abstraite.

« Dans les moments décisifs de l'histoire, l'architecture semble retrouver la nécessité d'être « signe », « événement », pour fixer et constituer elle-même une époque nouvelle ». (Rossi).

Le mouvement constructiviste russe, par exemple, a produit l'Architecture d'un IMAGINAIRE résultant d'un bouleversement socio-politique important (REVOLUTION). L'Architecture, dans ce cas précis, était traduction d'IMAGES COLLECTIVES, symbolisant l'objectif de transformation d'une société future.

A la fois moteur et témoin de l'événement, l'édifice était l'image d'un devenir jugé inéluctable et à construire.

« Le projet utopique s'organise comme schéma spatial dans une société impossible, car il suspend et projette la réalité dans un univers sans histoire : (...) il est utopique politique et sociale en même temps que spatiale, et par là, se charge de significations ». (Gregotti)

Ainsi, lorsque l'image architecturale atteint un niveau d'évocation tel que chacun peut percevoir à la fois l'ÉVÉNEMENT (histoire), son SIGNE et le POURQUOI DE SA FORMALISATION, nous pensons que l'on peut parler de MONUMENT (construit et de papier).

Défini dans une large acception comme *« édifice remarquable par son intérêt archéologique, historique ou esthétique »* (Robert), le Monument est caractérisé par une « lecture-compréhension-émotion » permanente et ce malgré les relectures propres à chaque époque de l'Histoire. La violence de l'Image, sa force de percussion sur l'Imaginaire, est en proportion de notre travail architectural et de sa matérialité, support obligé de sa réalité. La mémoire du bâtiment est une accumulation lente et progressive LE LONG du temps, en direction du FUTUR, une somme de savoir et de culture condensée en un point zéro de l'espace et du temps.

« F.B. - une supposition : pensez aux grandes choses de l'Égypte comme faites en bubble gum, imaginez le Sphinx en bubble gum ; aurait-il eu par-delà les siècles le même effet sur la sensibilité s'il avait été possible de le prendre délicatement et de le soulever ? »

Je pense que c'est une affaire de capacité de durer. Je pense qu'il peut y avoir une image merveilleuse faite de quelque chose qui disparaîtra en quelques heures, mais je pense que la puissance de l'image naît en partie de sa possibilité de durer. Et naturellement, plus les images durent, plus elles accumulent autour d'elles de la sensation ».

Architecture

« Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ; mon paletot aussi devenait idéal ». (Rimbaud – Poésie – Ma Bohême).

La conclusion utile et l'aboutissement d'une réflexion, d'un travail et d'une complémentarité entre Lumière, Forme, Figure et Image est le fait Architectural. Plus qu'un domaine spécifique, c'est un but vers lequel tendre : point ultime. Sans vouloir lui attribuer un pouvoir ou un contenu ésotérique, nous la définirons comme l'un des cadres possibles pour l'expression et la recherche d'une évidence. Quelqu'un parlait d'espace indicible, même si l'une des façons de « tendre vers », c'est de travailler et de dire méthodiquement, rationnellement, voire scientifiquement. Contradiction ou plutôt ambiguïté entre une somme de raisons produisant une seule sur-raison. Le besoin même de parvenir à définir, au niveau du langage (oral, écrit, dessiné), les sens de l'Architecture nous entraîne à formuler et associer des mots ... magiques.

PHRASES

Donner une définition peut-être, d'une manière détournée, l'occasion d'indiquer une marche à suivre :

« *Dans l'Ordre, l'Architecte puisera la force créatrice et la capacité de l'auto-critique afin de donner une figure à l'inconnu* ». (1955 – Kahn).

L'Ordre, formel et spirituel, ordonne le vide, néant précédant tout acte de création-construction.

L'Ordre, hiérarchie des échelles et des valeurs, donne les grands choix nécessaires au pari sur le temps et l'inconnu.

L'Ordre, enfin, de par la classification qu'il suppose, demande à son auteur un regard CIRCULAIRE-TOTAL-360 sur le monde.

D'après Kahn, l'ordonnance des choses et de leurs manifestations (formes) serait l'outil privilégié.

D'autres définitions, plus spécifiques et plus affirmatives, comme : « *l'Architecture est le jeu savant, correct et magnifique des VOLUMES ASSEMBLES sous la lumière* » (Le Corbusier), si elles ne nous enseignent pas la manière, nous suggèrent l'ART ; Les yeux, pour voir, doivent être en mesure de regarder, simplement, quelques volumes entre SOLEIL et TERRE.

Réductions volontaires des raisons de l'Architecture, ces définitions sont toujours dictées par la poursuite d'une même quête.

L'ARCHITECTURE NOUS DONNE A VOIR ET A TOUCHER
Elle est l'espace des yeux
Elle est l'espace du corps
L'Homme en est l'auteur et le destinataire

Désigner l'Homme-Acteur-d'Architecture, c'est déjà tenter d'imaginer le rapport géométrique qu'il entretient avec elle.

PROPORTIONNER ET MESURER LE TOUT ET SES PARTIES

L'Homme de Vinci et celui du Modulor sont la figuration et la concrétisation de cette nécessité. L'un est le centre du Cercle et du Carré : il subordonne l'ESPACE ENTIER à sa mesure, par sa place et son importance dans le monde. L'autre détermine des modules et leurs multiples suivant une progression géométrique définie par l'homme et son corps ; il génère une suite de proportions tactiles et faites pour son confort.

Deux définitions graphiques de l'homme face à l'Infini sans mesure, en même temps deux conceptions de l'Homme du monde.

On serait tenté de dire que c'est là l'impératif premier, précédant toute décision, de se mesurer à l'étendue qui va supporter l'acte-bâtitseur. Si la fenêtre a sa fonction, son histoire et son faire, son CADRE restera toujours à définir.

NOTRE RENCONTRE AVEC LE MONDE

« En quoi consiste donc la 'chose' de l'architecture ? De matières mises en ordre en vue d'une certaine forme : la forme de l'habiter. (...) Cet ordre ne consiste en aucune des opérations séparées par lesquelles nous construisons l'œuvre, mais il est capable de conférer un sens à chacune d'elles, de leur donner une forme qui est pour nous, précisément, la forme architecturale de notre rencontre avec le monde ». (Gregotti).

Cette forme se propose à nous, s'élabore à partir du champ architectural ; et ce n'est que par celui-ci qu'elle développe la structure de la réponse que notre discipline construit pour le monde.

Le monde, sous tous ses aspects et manifestations, est un champ d'espace, autour du projet, dont la dimension du rayon sera fonction de notre volonté d'y intégrer une certaine quantité de facteurs proches et lointains, réels et virtuels, immédiats et futurs.

La réponse que nous construisons pour le Monde, si elle n'est que ponctuelle dans l'espace et le temps, ne doit pas pour autant rester locale, pragmatique, circonscrite.

Notre incapacité du moment à synthétiser un monde éclaté dans ses idéologies et ses représentations rend toute tentative de jugement impossible et de toute façon inutile. Fin ou plutôt rupture des dogmes, des Grands Récits et de l'hégémonie culturelle occidentale, nous travaillons désormais sur des MINI-SYSTEMES, communs à des MICRO-GROUPES.

Cette contradiction apparente entre l'intégration d'une multiplicité de facteurs en vue d'une action partielle, et l'augmentation exponentielle des choix, ne peut cependant nous détourner de la recherche d'une représentation de l'évidence par l'Architecture, contribution minimum, tentative de rassembler le COLLECTIF-EPARPILLE.

Cette innommable évidence, c'est ... l'HOMME, l'ESPRIT, que sais-je encore ? ... N'appartenant plus à personne, chacun l'illustre et se la représente, en Architecture, comme : LE LIEU DE L'ANGLE DROIT, L'ESPACE TOTAL, LA SPHERE, ... Raison de notre action et de son énergie, cette évidence est notre force, notre discipline, la justification d'un apprentissage patient.

PROSPECTIVE : FORME DE PERSPECTIVE

« La différence entre le passé et l'avenir réside précisément en ce que le passé s'inscrit en partie dans notre expérience présente. La signification des permanences est peut-être là : elles sont un passé qui continue de faire partie de notre expérience ». (Rossi)

Notre rencontre avec le monde, c'est aussi sa lecture, l'observation des témoins d'une époque antérieure, perpétuée par eux.

Re-transcrire l'avant avec le maintenant participe de notre incessant besoin de compréhension : de l'archétype, de la forme simple, de la logique des matières, du sens de leur agrégation.

Par rapport à ce problème d'héritage permanent, nous dirons que deux attitudes sont possibles : celle qui consiste à admettre et adopter des éléments constants (dans l'Histoire) et reconnus comme a-temporels :

*« un globe, en tous les temps, n'est égal qu'à lui-même ;
c'est de l'égalité le plus parfait emblème.
Nul corps n'a, comme lui, ce titre capital,
Qu'un seul de ses aspects à tout autre est égal »*

(D'après E. Kaufmann)

Symbole d'homogénéité de la forme et de l'espace qu'il ... suggère, le globe est l'une des constantes idéales de l'Architecture et ce pour la plupart des époques.

En matérialisant la totalité, la paroi infinie du globe évacue la fragmentation obligée de l'espace à construire.

L'autre attitude, plus analytique, plus sélective, consiste à soulever à bras-le-corps tout le bagage culturel nous précédant. Elle demande connaissances, choix, répétitions, reformulation d'une apparente banalité.

Par exemple, Le Corbusier regarde attentivement le temps grec ; il observe les colonnes ceinturant une portion d'infini. A l'intérieur de cette tranche d'espace, il remarque la « boîte » formée par la CELLA. Elle est construite et positionnée INDEPENDAMMENT de la structure supportant le toit du temple. Un volume opaque glissé sous un « abri » pré-conçu ; c'est déjà le PLAN-LIBRE ; qu'il suffisait de revoir, ré-interpréter et enfin reconstruire.

Né de la simple observation d'Orient, son système DOMINO (Dominisme ... pourquoi pas Domisme : domus) préexistait là-bas. (Relire à ce propos les remarques de Viollet-le-Duc sur la structure du temple grec : Deuxième entretien, p. 52).

Le plan libre est une forme de prospective architecturale pure (et simple) : le passé a produit une base, pour le futur travail architectural du XXème siècle, qu'il nous appartenait de perpétuer.

Notre naturelle tendance à osciller entre ces deux formes de prospective se résout le plus souvent par une association personnelle entre legs culturel et legs formel : RE-PRODUIRE EN RE-ASSOCIANT.

VIDE ET PLEINS : ALTERNANCE. L'ESPACE

Borné ou infini, préexistant ou à créer, l'espace est ...invisible, abstrait, jusqu'au moment de sa mise en évidence par une limite. Contenu, continu ou fragmenté, sa qualité est déterminée par la construction même du type de limite adopté par l'architecte.

L'homme-observateur, désormais, ne subordonne plus l'espace tout entier en un point particulier, mais au contraire, il y bouge et vient ajouter une quatrième dimension. L'espace-temps nous fait acteur, au milieu de l'espace, entre les objets d'Architecture. L'unité architecturale n'est pas contraire à une fragmentation, en vue d'une multiplicité de qualités spatiales, mais devient rythmes, contrepoints, tensions à l'intérieur d'un même cadre, d'une enveloppe.

Tout cela suppose la présence active du corps, la réalité physique de l'homme dans un espace. L'image spatiale, quant à elle, si elle donne l'illusion d'une réalité transposée, ne peut en aucun cas nous faire croire entourés ... d'espace. Dans ma pièce de 60 m³, le film montre Khéops du haut d'un avion au travers du cadre télévisé (diagonale de 42 cm) : outil de communication et d'information à distance, spécifique.

Génératrice de sensations, la télévision ou la vidéo peuvent l'être si elles ne cherchent pas à être un reflet fidèle. D'aucuns définiront cette nouvelle étape du mode de transmission comme « *l'heure où le paradigme de la vision et de la théorie achève de mourir* ». (Jérôme Bindé). C'est refuser l'apport d'une nouvelle technique et ne pas reconnaître que l'espace a aussi son histoire et ses moyens de représentation.

« Au cours du développement humain, les conceptions de l'espace n'ont pas été nombreuses ; elles ont persisté durant de longues périodes. Mais à chaque époque, apparaissent quantité de nuances et de transmissions qui se confondent ... Il est caractéristique que les conceptions de l'espace n'évoluent que très lentement et ne se limitent pas à l'existence d'un style, d'un Etat ou d'une époque précise. Plus persistantes, elles rassemblent de grands contrastes sous un même dénominateur ». (S. Giedion).

Vingt années auparavant, en 1940, Giedion distinguait 3 conceptions distinctes dans l'évolution de la notion d'ESPACE ARCHITECTURAL :

- Naissance de l'espace avec Sumer et l'Egypte par le jeu des différents volumes entre eux.
- Espace clos et intérieur. Période entre le Panthéon et la fin du XVIIIème.
- Interpénétration entre espaces intérieur et extérieur. Mouvement. Espace-temps.

Il est intéressant de noter la contradiction entre cette première définition de l'espace de la pyramide 1) et celle que Giedion donnera vingt cinq ans plus tard dans La Naissance de l'Architecture :

« L'œil impartial qui n'aurait jamais contemplé une pyramide, ne pourrait automatiquement en compléter la masse. En réalité, les surfaces planes acquièrent une existence propre. Un seul ou deux triangles, tout au plus, peuvent être vus en même temps : sous la lumière changeante, ils ont l'air de se détacher du solide dont ils font partie. (...) Seulement maintenant commençons-nous à comprendre ce phénomène. Expriment la faculté de faire simultanément partie d'un corps et cependant d'en être séparé, le sculpteur Brancusi a dit : « Je pense qu'une forme vraie devrait suggérer l'infinité. Les surfaces devraient avoir l'air de continuer à l'infini comme si elles sortaient de la masse pour atteindre une existence parfaite ».

Ainsi la pyramide n'est pas uniquement une masse pesante et globale comme l'avion nous la présente. Sa conception spatiale est liée au cadre, au contexte de sa perception : la pyramide est dressée en bordure du désert, entre la vallée fertile et l'infinité des sables, mais faite pour être vue à hauteur d'œil.

L'isotropie de l'espace géométrique n'existe donc plus dès que l'on aborde l'espace architectural et ses qualités d'orientation, de direction ... Nous dirons que l'architecte, à partir d'une définition très globalisante de l'espace, doit être à même de construire un espace architectural spécifique. Celui dans lequel l'Homme va agir, en le regardant, en le parcourant, en percevant ses bornes et ses limites.

Braque, à ce propos, faisait la différence entre ESPACE VISUEL et ESPACE TACTILE :

- *l'espace visuel : sépare les objets les uns des autres ;*
- *l'espace tactile : nous sépare des objets*
- *espace visuel : le touriste regarde le site*
- *espace tactile : l'artilleur touche le but*

Distinction nette qui met bien en évidence les différents niveaux de perception nécessaires pour accéder à une matérialité de sensation, indispensable si l'on veut dépasser le stade de la contemplation.

Toujours à propos de l'espace, Braque ajoutait : « *Le vase donne une forme au vide et la musique au silence* ».

Cette définition, qui insiste sur la nécessité de clore, d'entourer, n'est pas sans rappeler une autre définition du vide délimité :

« *L'Architecture étant le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière, l'architecte a pour tâche de faire vivre les SURFACES QUI ENVELOPPENT CES VOLUMES* ». (Le Corbusier)

A la fois, rapports d'extériorité et « action à distance », les volumes assemblés contiennent l'espace architectural AU DEDANS.

INTERIORITE

Le vide, à l'intérieur du volume, prend diverses qualités d'espace architectural. Il peut :

- être un espace autonome par rapport à l'extérieur, créant sa propre logique formelle, indépendante de ce que l'on aura perçu avant d'y pénétrer ;
- être une continuation de l'extérieur, c'est-à-dire de l'autre face de la paroi ;
- être un intérieur traité avec un vocabulaire d'extériorité, une introversion d'un morceau de dehors.

Le sentiment traditionnel lié à la notion d'intérieur (chaleur, pénombre, moelleux, ...) s'il est souvent incompatible avec le choix de certains matériaux considérés comme froids (plâtre blanc, céramique, verre, acier ...) peut être satisfait par le travail purement archi-

tectural. Sa matérialisation est plus affaire du contexte socio-culturel et du rapport-contraste entre couleurs, matières et textures.

Quel que soit le choix adopté pour travailler le creux, l'espace architectural doit être considéré comme un continuum qualitatif entre – dehors – dedans – dehors – dedans...

Faits de transitions, articulations, glissement, rythmes, les passages entre et à travers les parois participent à la progression du plus extérieur vers le plus intérieur.

A nouveau, l'entrée de la bibliothèque de Laurent de Médicis faite par Michel-Ange, s'impose comme chef-d'œuvre. L'impossibilité pour lui, étant donné le contexte du cloître existant, de faire une façade extérieure d'entrée, l'a conduit à cette magistrale solution : recréer l'extérieur à l'intérieur, qui est toujours l'extérieur, par rapport à l'intérieur-vrai de la bibliothèque.

De plus, cet extérieur-artificiel, extérieur parce que présentant tous les traits d'un dehors (escalier, ordre, fenêtres, fronton ...) nous entraîne, par sa dimension et la pression spatiale qu'il exerce, à ... sortir, sans ambiguïté.

C'est peut-être le plus bel exemple d'espace intérieur d'entrée, de transition, dans lequel s'effectue un glissement automatique d'un type de spatialité à un autre. Le volume de base choisi était bien sûr majeur : le cube.

LE CUBE. AUJOURD'HUI : MODERNE ?

Précédemment, nous avons dit que la matérialisation de l'image passait par un travail spécifiquement architectural (conditions de formes et de lumières), à partir de la figure.

Un cube, comme n'importe quel volume régulier, construit avec le vocabulaire architectural de notre temps, sera contemporain. Référé au temps et à l'espace d'un point particulier de l'Histoire, le cube aujourd'hui est moderne par le nouveau type d'espace qu'il génère.

Ainsi, dépassant la simple apparence, la réactualisation perpétuelle de toute forme archétypique induit à chaque fois une redéfinition même de sa spatialité.

Dédramatisant la primauté de la verticale et dématérialisant l'horizontale, le cube aujourd'hui peut mettre au service d'un effet hautement architectural la technologie la plus audacieuse.

Par sa portée autrement plus grande, il démultiplie l'intérieur-contenu, autrefois conditionné par la poutre de bois ou les caissons enchevêtrés. En expansion, le point spatial génère un espace intérieur à la mesure de son temps : non assujéti à sa masse, l'absolu spatial du cube moderne est désormais praticable physiquement en même temps que toujours générateur d'unité. On joue maintenant pleinement son intérieur, on le vit des yeux et du corps, en trois dimensions, très égales. Toutes ses directions, de l'horizon à la verticale, en passant par l'infinité d'obliques, sont permises.

Point de jonction entre classicisme et modernité, le cube contemporain déjoue l'apparente fixité de l'homogénéité cubique et nous offre la maîtrise et la jouissance de chaque point de l'espace qu'il délimite.

Nous avons essayé de parler d'Architecture. Les cinq points choisis pour ce faire, s'ils ne sont pas exhaustifs, présentent l'intérêt d'être communs à beaucoup de ceux qui parlent, écrivent, pratiquent, enseignent l'Architecture.

Les préciser sans cesse dans leur spécificité et leur mode d'association fait partie de notre démarche en vue de faire de l'Architecture.

Cette action, si elle nécessite de la méthode pour construire, en demande encore plus avant de s'engager et de faire le choix pour les Autres, ceux qui vivront avec, devant, dedans.

« Les résultats seront bien au-delà de nos opérations, bien au-delà des louanges, des succès et des échecs. Ils dépendront des nouvelles possibilités de relations que l'on aura réussi à créer en rendant accessible à beaucoup le spectacle dont ils font partie sans le voir et surtout sans en jouir ». (Gregotti)

Dans l'ordre de leur apparition, littéraire, graphique, construite :

DAUMAL, LEDOUX, ROBERT, LE CORBUSIER, BOULLEE, BRUNELLESCHI, MICHEL-ANGE, KAHN, VALERY, ROSSI, LESCOT, DU CERVEAU, LE VAU, PERRAULT, GREGOTTI, RIMBAUD, VITRUVÉ, DE STIJL, BLANCHOT, MUSIL, MELNIKOV, LEONIDOV, AGRIPPA, BACON, SYLVESTER, DE VINCI, KAUFFMANN, VIOLLET-LE-DUC, BINDE, GIEDION, BRANCUSI, BRAQUE, EIFFEL, KEATON.