



RÉMI DIGONNET,
AUDE LAFERRIÈRE,
PIERRE MANEN (DIR.)

DISCOURS CROISÉS SUR L'ARCHITECTURE



PETER LANG

Sans discours, quelle serait la portée de l'architecture ? Cet ouvrage collectif souhaite montrer comment l'architecture se nourrit d'un discours pour exister, se transformer ou se pérenniser. Le discours et l'architecture, deux constructions régies par des règles propres, se font naturellement écho. De quels motifs architecturaux le discours se fait-il le représentant ? Quelles sont les stratégies discursives propres aux manifestes pour l'avènement d'une architecture ou d'un urbanisme ? La part métaphorique largement présente dans ces discours relève-t-elle de l'imaginaire d'un architecte ou du bien-fondé d'une architecture ? La tentative d'identifier les mots, premiers outils de l'architecte, leur évolution et leur arrangement dans une mise en discours seront autant d'occasions de saisir des urbanités écrites, décrites, voire proscrites, et de mettre en évidence les caractéristiques discursives d'une vision urbanistique ou architecturale qui composent un « archilecte ».

Rémi Digonnet est maître de conférences en linguistique anglaise à l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne. Ses recherches centrées sur l'analyse du discours et les divers procédés lexicogéniques investissent en particulier le domaine sensoriel dans une approche tant sémantique que syntaxique. Il est l'auteur de *Métaphore et olfaction : une approche cognitive* (2016).

Aude Laferrière est docteure en langue française de l'université Paris-Sorbonne. Maître de conférences en linguistique française à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne, elle travaille notamment sur les discours rapportés et autres marqueurs de dialogisme, ainsi que sur l'imaginaire linguistique et les normes. Ses travaux s'inscrivent à la croisée de la linguistique du texte, de l'énonciation et de la stylistique. Elle est l'auteure de l'ouvrage *Les incises dans les genres narratifs. "Certaines formules des plus prometteuses"* (2018).

Pierre Manen est maître de conférences en linguistique française à l'université Jean Monnet de Saint-Etienne. Il travaille notamment sur les variations graphiques en français médiéval.

Discours croisés sur l'architecture

«Comparatisme et Société»

Vol. 46

« Comparatisme et Société » est une collection interdisciplinaire qui envisage la littérature, les arts et les sciences humaines dans une interaction étroite avec l'évolution de la société et de l'histoire des idées. Ouverte au pluralisme des méthodes d'analyse, elle privilégie toutefois la perspective des regards croisés, dans la conviction que l'objectif inhérent à toute recherche se doit de dépasser le cadre des frontières linguistiques, nationales et disciplinaires. Elle s'attache à multiplier les contacts entre les chercheurs d'université et les personnes soucieuses de toute communication et diffusion des résultats de recherche auprès d'un plus large public.

Directeur de collection : Hubert Roland est chercheur qualifié du Fonds national de la recherche scientifique (FNRS) et chargé de cours en littérature allemande et comparée à la Faculté de Philosophie, Arts et Lettres de l'Université catholique de Louvain (UCL).

Comité éditorial

Paul Aron, *FNRS / Université libre de Bruxelles*

Marnix Beyen, *Universiteit Antwerpen / Katholieke Universiteit Leuven*

Benoît Denis, *Université de Liège*

Virginie Devillez, *Musées royaux des Beaux-Arts (Bruxelles)*

Geneviève Fabry, *Université catholique de Louvain*

Christina Kott, *Université Panthéon-Assas Paris2 / JHTP (Paris)*

Véronique Liard, *Université catholique de l'Ouest (Angers)*

Barbara Meazzi, *Université de Savoie (Chambéry)*

Isabelle Meuret, *Université libre de Bruxelles*

Sabine Schmitz, *Universität Paderborn*

Rémi Digonnet / Aude Laferrière / Pierre Manen (dir.)

Discours croisés sur l'architecture



PETER LANG

Lausanne - Berlin - Bruxelles - Chennai - New York - Oxford

Ouvrage publié avec le soutien de l'Université Jean Monnet de Saint-Étienne et de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Saint-Étienne.

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'éditeur ou de ses ayants droit, est illicite. Tous droits réservés.

© 2023 Peter Lang Group AG, Lausanne

Peter Lang Éditions Scientifiques Internationales - P.I.E., Bruxelles, Belgique

info@peterlang.com <http://www.peterlang.com/>

ISSN 1780-4515

ISBN 978-2-8076-1613-4

ePDF 978-2-8076-1614-1

ePub 978-2-8076-1615-8

DOI 10.3726/b20707

D/2023/5678/07

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Bibliothek »

« Die Deutsche Bibliothek » répertorie cette publication dans la « Deutsche Nationalbibliografie » ; les données bibliographiques détaillées sont disponibles sur le site <<http://dnb.ddb.de>>.

Sommaire

Introduction	11
---------------------------	----

PREMIÈRE PARTIE MOTIFS ARCHITECTURAUX

<i>Cellule et cabane : mots pour un dialogue entre architectes et artistes</i>	23
---	----

CHARLOTTE LIMONNE

Aux paradis	37
--------------------------	----

ALAIN GUIHEUX

Le nid, architecture métaphorique ?	57
--	----

VINCENT LECOMTE

Le régionalisme, tel le phénix...	75
--	----

DANIEL LE COUÉDIC

Le langage architectural de J. A. Coderch	99
--	----

ELENA ROIG CARDONA

DEUXIÈME PARTIE DISCOURS ET ARCHITECTURES

Shelley et l'architecture, ou quand le poète emploie des termes techniques	123
---	-----

FABIEN DESSET

La spéculation immobilière (1957) d'Italo Calvino : le choix d'un modèle constructif et urbanistique proscrit pour raconter les années 1950 en Italie	147
--	------------

MICHELE CARINI

« Des tranches au prosaïsme » : Les Pierres sauvages de Fernand Pouillon : journal de bord d'un bâtisseur	165
--	------------

AUDE LAFERRIÈRE

La part utopique du manifeste d'urbanisme : <i>Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan</i> de Rem Koolhaas	185
---	------------

RÉMI DIGONNET

La désobjectivation de l'architecture par le texte littéraire	213
--	------------

ESTEBAN RESTREPO RESTREPO

La fonction oblique ou la septième fonction du langage de l'architecture. Lecture linguistique d'<i>Entrelacs de l'oblique</i> de Claude Parent	231
--	------------

PIERRE MANEN

TROISIÈME PARTIE MÉTAPHORES EN ARCHITECTURE

Métaphores en architecture : entre schémas partagés et licence créative	261
--	------------

CLAIRE KLOPPMANN-LAMBERT

Expressions multi-sensorielles dans les Chartreuses de Campanie	285
--	------------

ANNA RICCIO, MARIA DI MARO ET VALERIA CERA

Les architectures de la gouvernance. Imaginaire et discours de l'espace dans la construction du concept de la gouvernance ..	329
---	------------

DORA ALEXA-MORCOV

De l'édification à l'édition : l'ambivalence technique d'un écrivain-bâtitseur	349
<i>FLORIAN BULOUE FEZARD</i>	
Dess(e)ins et maquettes de livres aux XVI^e et XX^e siècles : un trait architectural du discours de genèse	369
<i>ADRIEN CHASSAIN</i>	
Notice des auteurs	393
Index des notions	399
Index des auteurs	405

Introduction

« Le livre tuera l'édifice »

« Le livre tuera l'édifice » affirmait Victor Hugo, en 1831, dans *Notre-Dame de Paris* (Livre Cinquième, Chapitre II). Au moment où s'est tenu le colloque dont les actes sont ici réunis, la cathédrale Notre-Dame venait de brûler, à peine dix jours auparavant. La destruction de ce patrimoine architectural suscita d'innombrables discours et relectures d'ouvrages célèbres le concernant, montrant, d'une part, combien intimement ont été touchés tant de nos contemporains, d'autre part, combien il relevait d'une quasi-mythologie à laquelle l'œuvre de Hugo a largement contribué. En effet, *Notre-Dame* est, dans la conscience collective, au moins autant que la bâtisse religieuse, un véritable personnage de pierre au cœur du roman hugolien, dont voici un fragment de la description :

Sur le sommet de la galerie la plus élevée, plus haut que la rosace centrale, il y avait une grande flamme qui montait entre les deux clochers avec des tourbillons d'étincelles, une grande flamme désordonnée et furieuse dont le vent emportait par moments un lambeau dans la fumée. Au-dessous de cette flamme, au-dessous de la sombre balustrade à trèfles de braise, deux gouttières en gueules de monstres vomissaient sans relâche cette pluie ardente qui détachait son ruissellement argenté sur les ténèbres de la façade inférieure. À mesure qu'ils approchaient du sol, les deux jets de plomb liquide s'élargissaient en gerbes, comme l'eau qui jaillit des mille trous de l'arrosoir. Au-dessus de la flamme, les énormes tours, de chacune desquelles on voyait deux faces crues et tranchées, l'une toute noire, l'autre toute rouge, semblaient plus grandes encore de toute l'immensité de l'ombre qu'elles projetaient jusque dans le ciel. Leurs innombrables sculptures de diables et de dragons prenaient un aspect lugubre. La clarté inquiète de la flamme les faisait remuer à l'œil. Il y avait des guivres qui avaient l'air de rire, des gargouilles qu'on croyait entendre japper, des salamandres qui soufflaient dans le feu, des tarasques qui éternuaient dans la fumée. Et parmi ces monstres ainsi réveillés de leur sommeil de pierre par cette flamme, par ce bruit, il y en avait un qui marchait et qu'on voyait de temps en temps passer sur le front ardent du bûcher comme une chauve-souris devant une chandelle. (Hugo, 1831 : Livre Dixième, Chapitre IV)

On sait combien l'œuvre de Hugo a attiré l'attention du public sur un bâtiment alors bien négligé, menaçant ruine, après tant d'années pendant lesquelles l'architecture médiévale avait été considérée comme « gothique », barbare, contraire à l'ordre de la raison qu'incarne au mieux le canon classique. Dès 1842, une pétition signée, entre autres, de Hugo, Vigny ou Ingres aboutit l'année suivante à un concours d'architectes dont Viollet-le-Duc et son associé Lassus sortiront vainqueurs.

La suite est plus ou moins connue, qui voit les architectes ajouter statues, chimères en pierre, figures fantastiques mi-humaines mi-animales nées de leur imagination et de légendes médiévales et orientales. Inspirées par l'univers hugolien du roman *Notre Dame de Paris*, ces créatures imaginaires n'existaient pas dans le décor sculpté original. Autrement dit, le verbe a contribué à façonner ce monument, autant que ce monument s'en est constitué l'inspiration.

C'est dire la puissance de ce roman qui ne se contente pas de faire de Notre Dame le personnage monstrueux évoqué précédemment mais érige l'architecture médiévale au rang d'un véritable discours :

Si l'on résume ce que nous avons indiqué jusqu'ici très sommairement en négligeant mille preuves et aussi mille objections de détail, on est amené à ceci : que l'architecture a été jusqu'au quinzième siècle le registre principal de l'humanité, que dans cet intervalle il n'est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne se soit faite édifice, que toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments ; que le genre humain enfin n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre. Et pourquoi ? C'est que toute pensée, soit religieuse, soit philosophique, est intéressée à se perpétuer, c'est que l'idée qui a remué une génération veut en remuer d'autres, et laisser trace. Or quelle immortalité précaire que celle du manuscrit ! Qu'un édifice est un livre bien autrement solide, durable, et résistant ! Pour détruire la parole écrite il suffit d'une torche et d'un turc. Pour démolir la parole construite, il faut une révolution sociale, une révolution terrestre. (Hugo, 1831 : Livre Cinquième, Chapitre II)

Quelque cent ans plus tard encore, même la Deuxième Guerre mondiale n'empêche pas cette « parole construite » qu'est Notre-Dame de s'offrir au peuple comme un soutien patriotique, hissée qu'elle est alors au rang de symbole de la résistance de la nation :

Notre-Dame, impassible, dominait la foule. [...] Les obus laissaient une trace blanche, blessures légères. Non, rien ne pouvait ébranler Notre-Dame. [...] Immuable dans sa grandeur imposante non seulement par sa masse de pierre mais aussi par ce qu'elle représentait de traditions spirituelles,

Notre-Dame de Paris fut tout à coup [...] l'image même de la France et de la Résistance. (Pierson, 1946 : 250)

Jean Pierson confirme que ce bâtiment aux formes fantasmagoriques n'a cessé d'être support de projections animistes et d'investissements symboliques. Sa personnification décelable, sous la plume de Hugo comme de Pierson, court jusque dans l'épithète du monument proposée lors de l'incendie par la une du quotidien *De Standaard* (16 avril 2019) :

Notre-Dame (1260–2019)

ou bien par d'autres titres encore – « Héroïne gothique de la littérature et du cinéma » (*Terrafemina*, 16 avril 2019), « Paris weeps for its beloved lady » (*The Daily telegraph*, 16 avril 2019), « Le cœur en cendres » (*La Croix*, 16 avril 2019).

Toutes ces personnifications montrent que l'édifice est aujourd'hui moins discours que créature discursive. Pour le dire autrement, il est *dialogué* au plus près du sens étymologique de « traversé par des discours », des discours de natures variées : discours politiques, religieux, historiques, sociétaux, judiciaires, patrimoniaux mais aussi discours architecturaux. Et c'est le dialogue entre discours et architecture que cet ouvrage se propose d'interroger. En outre, discours et architecture sont deux constructions régies par des règles propres certes mais écrivains comme architectes exploitent la surface graphique comme outil de conception et de création. Ils se font naturellement écho. D'une part, le discours permet souvent de formaliser l'architecture :

Grammar is no property for the usual owner or the occupant of the house. But the man who designs the house must, inevitably, speak a consistent thought-language in his design. It properly may be and should be a language of his own if appropriate. If he has no language, so no grammar, of his own, he must adopt one; he will speak some language or other whether he so chooses or not. (Wright, 1954 : 182–183)¹

¹ Nous traduisons : « La grammaire n'est pas le bien immobilier du propriétaire ou du locataire. Mais celui qui conçoit l'habitat doit inévitablement parler et penser une langue consistante pour son architecture. Cela peut être et devrait être une langue propre si celle-ci demeure appropriée. S'il ne possède pas de langue propre, de grammaire donc, il doit en acquérir une, il parlera une langue ou une autre qu'il le veuille ou non ».

D'autre part, les concepts architecturaux peuvent s'avérer utiles pour la description de la langue :

The most immediate consequence of this architectural conception of language is the separation of the part from the composite, the word from the statement. This binary pattern characterises the study and the use of language at all levels. The basic operation common to masonry and to speech is the addition of parts. (Rener, 1989 : 86)²

Ne parle-t-on pas de « soubassements d'un texte », de « l'architecture d'un texte », de sa « construction », de « l'espace textuel », de la manière de « bâtir un plan » ? Nombreuses semblent être les stratégies discursives simples (recours à la néologie, la métaphore, l'emprunt) ou complexes (principes, chartes, récits de voyage, impressions sensibles) pour énoncer l'architecture et l'urbanisme. Le recours aux détours stylistiques que sont la métaphore, la métonymie ou encore la synesthésie, ne reflète-t-il pas une ambition à la fois explicative et communicative mais également fondamentalement créative ?

L'analyse d'un discours spécifique, celui de l'architecture, visera à mieux comprendre la pensée architecturale de l'idée au plan, du textuel au visuel, ou vice-versa. À la fois à l'origine d'une œuvre architecturale mais également témoin de cette œuvre, le discours participe de la création et de la diffusion d'une forme architecturale ou encore d'une vision urbanistique. L'étude de textes architecturaux et urbanistiques sera l'occasion de circonscrire ce discours pour mieux observer la tension qui existe entre discours du technique et discours de l'imaginaire (Bachelard, 1961 : 33). À travers le lexique, les mots de l'architecture rendent compte d'un espace organisé :

Mais, en réalité, les recherches de Lynch, du point de vue sémantique, demeurent assez ambiguës ; d'une part, il y a dans son œuvre tout un vocabulaire de la signification [...] et, en bon sémanticien, il a le sens des *unités discrètes* : il a essayé de retrouver dans l'espace urbain les unités discontinues qui, toutes proportions gardées, ressembleraient un peu à des phonèmes et à des sémantèmes. Ces unités, il les appelle chemins, clôtures, quartiers, nœuds, points de références. (Barthes, 1985 : 263)

² Nous traduisons : « La première conséquence de cette conception architecturale de la langue est la séparation de la partie du tout, du mot de la proposition. Ce modèle binaire caractérise l'analyse et l'utilisation de la langue à tous les niveaux. L'opération première, commune à la maçonnerie et au discours, est l'addition des parties ».

La tentative d'identifier les mots, outils de l'architecte, ou la volonté de mesurer l'évolution du lexique architectural (recyclage, néologie) seront autant d'occasions de saisir des urbanités écrites, décrites, voire proscrites, et de mettre en évidence les caractéristiques purement discursives d'une vision urbanistique ou architecturale qui composent ce que l'on pourrait nommer un « archilecte ».

Présentation des contributions

La première partie de ce volume est consacrée aux motifs archétypaux ou imaginaires qui sous-tendent une architecture et son discours. Ces motifs revisitent une architecture centrée sur la cellule, la cabane, le nid, mais interrogent également l'existence d'une architecture au paradis, la renaissance d'une architecture tel le phénix ou encore la réalité d'un langage architectural.

Charlotte Limonne explore la polysémie architecturale avec « *Cellule* et *cabane* : mots pour un dialogue entre architectes et artistes ». À la fois techniques, car propres à l'architecture, et imaginaires, car renvoyant à une forme d'origine, ces deux termes définissent une manière d'être au monde. La cellule privilégie un habitat organisationnel comme l'illustre l'architecture corbuséenne tandis que la cabane développe un habitat plus libre et ancré dans un environnement naturel à l'instar du Land Art. Des correspondances entre réalité architecturale et imaginaire artistique naissent de cette mise en dialogue.

Alain Guiheux interroge l'architecture « Aux paradis ». S'il fait le constat qu'il n'y a pas d'architecture au paradis, il souligne en revanche que le paradis n'a cessé d'infuser l'architecture dans son histoire. L'absence de lieux (nomadisme), de frontières (dedans/dehors) ou de climats, de genres (féminin/masculin) ou d'objets, rend l'architecture caduque au paradis. Au contraire, l'architecture va naître de la chute de celui-ci lorsqu'elle érige des frontières naturelles, organise une politique, structure un discours ou tente encore de développer une ambiance. Paradoxalement, le paradis apparaît comme un outil architectural qui structure son histoire.

Vincent Lecomte s'emploie à montrer comment la création architecturale s'inspire de la dynamique constructrice des oiseaux appelés « bâtisseurs », en passant en revue des exemples variés, depuis le stade olympique de Pékin, en passant par le Cabanon mais en approfondissant

surtout l'« Art in nature » de Nils-Udo. L'espace de protection qu'est le nid non seulement stimule l'imaginaire des architectes et designers mais informe aussi notre perception du monde, la nature étant, dans une perspective bachelardienne, source de figures poétiques universelles.

Daniel Le Couédic atteste que « Le régionalisme, tel le phénix... » renaît toujours de ses cendres. À travers une histoire du régionalisme en architecture, du vernaculaire, qu'il soit hédoniste ou patriotique, au néo-vernaculaire, du régionalisme critique à l'alter architecture, il démontre que le discours architectural est tout autant utile pour raviver la part régionaliste de l'architecture qu'insincère, lorsque, par le biais de métaphores, ce même discours parvient à déguiser une réalité architecturale.

Elena Roig Cardona s'intéresse à la figure de José Antonio Coderch pour en montrer la singularité. Alors que Coderch a soutenu le régime franquiste à ses débuts, prenant en cela part au clivage entre les idéologies Est-Ouest, engendré par l'après-guerre civile en Espagne et l'après-Second Guerre mondiale en Europe, il est resté indépendant. Ne voyant pas en l'architecture un moyen d'exprimer une conviction politique, il s'est engagé dans la création de son propre langage architectural, réponse spécifiquement espagnole aux diverses pressions sociales, économiques et idéologiques de cette époque.

La deuxième partie de cet ouvrage présente une analyse discursive des domaines de l'architecture et de l'urbanisme à travers les rouages énonciatifs mobilisés par des textes variés, littéraires ou propres à l'urbanisme (par exemple des manifestes).

Fabien Desset dresse un état des lieux architectural dans « Shelley et l'architecture, ou quand le poète emploie des termes techniques ». L'étude des mots de l'architecture dans les écrits successifs shelleyens affiche une intertextualité évidente. Outre le témoignage d'une certaine artificialité architecturale puisque non vécue, elle rend compte d'une évolution de la dimension architecturale chez Shelley, à partir d'une évocation négative du « style gothique d'architecture » qui renvoie à l'obscurantisme chrétien vers une évocation positive d'une « architecture hypèthre » encline à une nature rédemptrice.

Michele Carini interroge « *La spéculation immobilière* (1957) d'Italo Calvino » ou « le choix d'un modèle constructif et urbanistique proscrit pour raconter les années 1950 en Italie ». Ce court roman semi-autobiographique qui décrit les étapes d'un chantier de construction immobilier, autant physique que financier, évoque tout autant le discours

de l'architecture que l'histoire de l'architecture dans l'Italie des années 50. Cette construction multiple apparaît comme un acte précurseur et fondateur des *Villes invisibles* où la construction perdure pour éviter toute destruction, urbaine comme humaine.

Aude Laferrière se propose d'étudier *Les Pierres sauvages* de Fernand Pouillon, roman d'un architecte sur une œuvre architecturale : l'abbaye du Thoronet. Se donnant comme le journal de bord du moine qui la bâtit au XII^e siècle, cette œuvre propose une immersion totale dans l'univers architectural sous toutes ses facettes, mêlant considérations techniques d'un expert et retours réflexifs de l'artiste sur la nature de son art. Ce faisant, ce sont les pouvoirs du langage, dans sa capacité à rendre compte de la perception multidimensionnelle du réel, qui sont explorés.

Rémi Digonnet questionne « La part utopique du manifeste d'urbanisme » dans *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan* de Rem Koolhaas. L'analyse linguistique d'un manifeste urbanistique contemporain expose une vision de l'architecture empreinte d'une utopie perceptible dans le discours de Koolhaas à travers les notions de fantasme, d'utopie et de perfection, mais qui infuse également la rhétorique de l'architecte par son style et le recours récurrent à certaines figures relevant de l'utopie, qu'il s'agisse des métaphores ou des néologismes.

Esteban Restrepo interroge « La désobjectivation de l'architecture par le texte littéraire ». Le fait de faire entrer l'architecture en littérature transforme l'art présentatif primaire en art représentatif secondaire et par conséquent altère, voire transcende les principes architecturaux. Cette altération se trouve largement illustrée à travers les phénomènes suivants, observables dans le corpus choisi, *Le Dépeupleur* de Beckett : l'indétermination typologique, l'alternance de réseaux métaphoriques, la parodisation du discours scientifique, la conception d'ellipses, ou encore la variation syntaxique.

Pierre Manen investit « La fonction oblique ou la septième fonction du langage de l'architecture » grâce à une « Lecture linguistique d'*Entrelacs de l'oblique* de Claude Parent ». L'architecture ne se contenterait pas d'avoir une langue à soi mais représenterait une langue à part entière, composée d'un vocabulaire, d'une syntaxe, ou encore d'une grammaire architecturale. Cette fonction oblique, bien qu'utopique, rend compte d'une performativité de l'architecture-langue, propre à développer un monde nouveau qui reconfigure l'homme et l'univers.

Le troisième volet de l'ouvrage vise à interroger le principe métaphorique qui prévaut dans le discours de l'architecture. La métaphore se trouve au cœur d'un tel discours, qu'elle participe de la construction propre du discours architectural ou qu'elle permette d'infuser un modèle architectural dans des domaines aussi divers que la gouvernance, le texte ou la littérature. Ce faisant, elle rappelle que la valeur d'un espace ne réside pas que dans ses « perfections formelles » mais aussi « dans sa capacité à déclencher l'imagination créatrice qui surcharge le réel de symboles » (Bachelard, 1961).

Claire Kloppmann-Lambert interroge les « Métaphores en architecture : entre schémas partagés et licence créative ». C'est à partir de ce gradient qu'elle parcourt les différentes fonctions de la métaphore en architecture : rhétorique, didactique, évaluative ou encore persuasive. À partir d'un corpus composé de critiques d'architecture de la revue *The Architectural Review*, et après identification des métaphores, c'est l'architecture en tant que domaine cible qui est étudiée tant du point de vue linguistique que conceptuel.

Anna Riccio, Maria Di Maro et Valeria Cera étudient les « Expressions multi-sensorielles dans les Chartreuses de Campanie ». À partir d'une réflexion sur l'architecture « sensorialiste », différente de la simple l'architecture sensorielle, l'étude d'un corpus de textes architecturaux variés (descriptifs, explicatifs, argumentatifs, mixtes), à la lumière théorique de l'approche conceptuelle de la métaphore combinée à l'influence des cadres sémantiques, révèle une forte présence métaphorique dans les formes explicatives et dans le domaine du goût.

Dora Alexa-Morcov explore l'outil métaphorique architectural au profit de la gouvernance dans « Les architectures de la gouvernance. Imaginaire et discours de l'espace dans la construction du concept de la gouvernance ». La métaphore architecturale s'avère évolutive lorsqu'elle permet d'envisager une gouvernance en cube puis en réseaux. Sa visée est double car non seulement elle œuvre à la clarification d'un domaine cible complexe mais elle s'affiche également comme instrument politique de persuasion.

Florian Bulou Fezard articule deux univers distincts, celui de l'écriture et celui de l'architecture dans « De l'édification à l'édition : L'ambivalence technique d'un écrivain-bâtitseur ». Les regards croisés des participants d'une œuvre littéraire – auteur, éditeur, graphiste et lecteur – permettent de justifier l'analogie d'un texte-architecture où le lecteur-arpenteur se

doit de se frayer un chemin à travers les interstices ou les cloisonnements textuels pour mieux appréhender l'œuvre proposée.

Adrien Chassain explore l'appropriation littéraire du dessin et de la maquette d'architecture dans « Dess(e)ins et maquettes de livres aux XVI^e et XX^e siècles : un trait architectural du discours de genèse ». Modernes ou renaissantes, les maquettes écrites ou desseins empruntent au domaine de l'architecture, pionnier en la matière. À partir d'un double corpus, l'étude d'un discours qualifié d'*avant-textuel* rend compte de la difficulté comme de la puissance pour l'auteur de prêter une existence sensible à des constructions provisoires ou pour jamais imaginaires.

L'ensemble de ces contributions permettra ainsi de montrer comment l'architecte est une élaboration à partir d'expériences singulières d'architectes et artistes : un discours se développe alors dont l'une des caractéristiques essentielles semble être le recours à la métaphore.

Ouvrages cités

- Bachelard, G., 1961, *La Poétique de l'espace*, Paris : Presses universitaires de France.
- Barthes, R., 1985, *L'Aventure sémiologique*, Paris : Éditions du Seuil.
- Hugo, V., 1831, *Notre-Dame de Paris*, Paris : Charles Gosselin.
- Pierson, J., 1946, *6-37-ter. Histoire d'une résistance*, Gisors : Librairie Toussaint.
- Renier, F., 1989, *Interpretation : Language and Translation from Cicero to Tytler*, Amsterdam : Rodopi.
- Wright, F. L., 1954, *The Natural House*, New York : Horizon Press.

PREMIÈRE PARTIE

MOTIFS ARCHITECTURAUX

Cellule et cabane : mots pour un dialogue entre architectes et artistes

CHARLOTTE LIMONNE

Université Jean Monnet de Saint-Étienne

***Résumé** : Cellule et cabane sont deux mots polysémiques, porteurs d'un vaste imaginaire évoquant l'habitat dans sa forme la plus simple, originelle. Ils ont inspiré, et inspirent encore, tant les architectes que les artistes. Nous constatons même, dans cet article, comment ces mots sont le lieu d'échanges et de dialogues entre les praticiens de ces deux disciplines, le travail architectural et théorique de l'un (Le Corbusier) donnant matière à la pratique plastique de l'autre (Absalon), dans le cas de la cellule, ou inversement, lorsqu'il est question de la figure de la cabane. Cette fois, le Land Art semble être le précurseur d'une attention poussée vis-à-vis du territoire où l'artiste intervient et compte parmi les influences d'une architecture contemporaine qui se veut « située ».*

***Abstract:** Cell and hut are two polysemous words, which convey a large imaginary world while evoking dwelling in its most basic and original form. They have inspired, and continue to inspire, both architects and artists. In this article, we observe how these words generate and allow correspondances between practitioners of both fields. First, we analyse how the architectural and theoretical work of one (Le Corbusier) gives material to the formal practice of the other (Absalon). Then, thanks to the figure of the hut, we can figure out that such a movement can be reversed. Land Art artists, who pay close attention to the territory where they intervene, have influenced contemporary architects who defend a “located architecture”.*

Introduction

Le choix d'un mot au détriment d'un autre n'est généralement pas anodin. Nous pensons même que certains mots peuvent contenir à eux seuls tout un discours. Il semble que ce soit le cas des termes *cellule* et *cabane*. Utilisés par les architectes pour qualifier et expliquer leur travail, ce ne sont pourtant pas des termes techniques propres à l'architecture. Au

contraire, par leur polysémie, ils ouvrent vers divers espaces signifiants, divers registres. Ainsi, *cellule* et *cabane* nous semblent être, sous la plume des architectes, un signe, une résurgence de l'imaginaire qui les nourrit. Ils traduisent une idée particulière de l'habitat et plus largement, de la manière d'envisager notre « Être-au-monde » (Heidegger). Tous deux évoquent une forme d'origine, mais de manière totalement différente. Quand la cellule nous parle d'organisation de la vie à partir d'une unité autonome que l'évolution a poussé à s'agréger à d'autres, privilégiant alors un mode d'existence interconnecté au sein d'un organisme, la cabane évoque plutôt la liberté et l'inventivité des premiers humains – comme de l'enfant – ainsi qu'un rapport plus étroit à l'environnement naturel que nous aurions perdu en entrant dans l'ère industrielle – et l'âge adulte.

Ces imaginaires, les architectes les partagent avec d'autres, philosophes, anthropologues, écrivains ou artistes. Et c'est parfois malgré le temps qui sépare ces penseurs et ces créateurs que nous percevons l'émergence de dialogues formés par un réseau d'emprunts et de citations. Dès lors, parmi tous ces discours se tissant autour de mots, nous nous proposons de retenir deux exemples qui nous permettent d'illustrer une facette des rapports et des échanges existant à l'heure actuelle entre l'architecture et les arts plastiques. Nous verrons d'abord, autour du mot *cellule*, comment un jeune artiste, Absalon, parvient à synthétiser dans ses œuvres, les multiples discours qu'a pu susciter le travail d'un architecte de renom, Le Corbusier. D'autre part, autour du mot *cabane*, nous mettrons en évidence qu'il arrive à l'architecte de puiser également dans le vocabulaire artistique afin de renouveler son discours. Pour étayer notre propos, nous nous appuyerons sur le *Traité d'architecture sauvage*¹ de Jean-Paul Loubes qui s'inspire du Land Art.

Cellule

Cellule est l'un des termes par lequel Le Corbusier désigne « l'Unité d'habitation » qu'il conçoit à partir des années 1930. Cette unité, à la manière de la cellule biologique, est une entité autonome faite pour coexister en symbiose avec d'autres. L'architecte l'imagine comme une boîte contenant un logement. Il travaille ensuite à emboîter, de la façon

¹ Loubes, J.-P., 2010, *Traité d'architecture sauvage : Manifeste pour une architecture située*, Paris : Éditions du Sextant.

la plus optimale possible, plusieurs de ces unités afin de les insérer dans la grille structurelle d'un bâtiment. Avec « l'Unité d'habitation » de Marseille, aussi nommée « Cité radieuse » (1947–1952), nous avons une concrétisation de cette théorie qu'il reproduira à Rezé-lès-Nantes, Briey-en-Forêt, Firminy et Berlin. Son principe de base est simple : il s'agit d'une « immense ossature en béton armé dans laquelle 337 logements indépendants viennent s'insérer comme des bouteilles dans un casier à vin » (Von Moos, 2013 : 184). Les plans de ce « village vertical » mettent à jour le goût prononcé de Le Corbusier pour l'organisation rationnelle de formes au sein d'un espace donné, goût qu'Absalon partage, comme nous allons le montrer.

La démarche d'Absalon au regard de celle de Le Corbusier : similitudes

Absalon est un artiste franco-israélien né en 1964. Très jeune, déçu par les normes d'un quotidien qu'il juge médiocre, il fait le choix de créer son propre espace, avec ses codes, ses cadres et ses contraintes. Le logement figurant au rang des premières sources de conditionnement de nos modes de vie, c'est naturellement vers lui qu'il se tourne. Ses premières œuvres réalisées entre 1988 et 1990, dont les titres sont *Ordre* (1988), *Disposition* (1988), *Cellules (en silence)* (1988), *Compartiments* (1989), *Propositions d'objets quotidiens* (1989), etc., font écho aux préoccupations principales de Le Corbusier. Elles prennent la forme d'exercices d'agencements de mobiliers blancs aux formes minimales et stylisées, au sein d'espaces également réduits au minimum. Imaginant ensuite son corps tel un meuble parmi les meubles, Absalon devient « chorégraphe de lui-même » et se met en scène au milieu du mobilier qu'il a créé. Pour ce faire, il choisit un répertoire d'activités simples, quotidiennes, auxquelles personne ne semble pouvoir échapper : dormir, manger, s'asseoir à un bureau, se laver, etc. Il répète tant ces activités qu'elles finissent par se réduire à des gestes artificiels et mécaniques. Ceux-ci sont ajustés au millimètre près à l'espace que l'artiste s'est imposé, vase clos où rien ne vient perturber sa mécanique bien huilée. Ce qui intéresse tout particulièrement Absalon, est la manière dont l'habitude mène à l'habiter, y compris lorsque le lieu est particulièrement inconfortable. Ici, nous proposons de confronter les performances filmées d'Absalon à quelques lettres du jeune Charles-Édouard Jeanneret, qui deviendra plus tard Le Corbusier. Ce dernier écrit à sa famille, en 1908, alors qu'il est étudiant à Paris. Pour décrire

le lieu qu'il a trouvé pour se loger, son style est précis, concis et sans fioritures :

Hôtel propre, chambre de trois mètres sur trois avec une grande fenêtre et un balconnet – le tout sur le toit, à cent vingt marches au-dessus de la rue. [...] Meubles : une table de cinquante centimètres par soixante, boiteuse, une commode, un lit, une table de nuit, un fauteuil, deux chaises, une cheminée. (Baudouï et Dercelles, 2011)

Puis, dans une autre lettre adressée quelques mois plus tard à sa mère :

Voilà une tôle d'étudiant, et quand tous mes meubles sont rentrés [...], je suis obligé pour sortir ou pour aller dans mon lit, de sauter à saute-mouton à pieds joints, ou d'escalader le bois du lit, le fauteuil, la table ou les chaises – ou alors me déployant tout en hauteur afin de diminuer la protubérance de mon ventre, de louvoyer entre lesdits meubles, comme le Nansen à travers les icebergs de la banquise. (Baudouï et Dercelles, 2011)

Le lieu est apparemment exigu et les meubles trop nombreux. Absalon, comme Le Corbusier, a apprécié physiquement ce manque d'espace qui amène le corps à s'adapter au mobilier, voire à se déformer pour mieux épouser ses formes. Ils font tous deux le constat de l'importance qu'il faut accorder à la problématique de l'aménagement intérieur et travaillent à résoudre ce problème.

Ne pouvant intervenir directement sur le volume de la chambre parisienne qu'il occupe, le jeune Charles-Édouard Jeanneret supprime les pièces les plus imposantes de son mobilier et ne conserve que les plus utilitaires. À la place de la commode, il se fabrique un meuble de rangement à partir d'un système de casiers. Ainsi, ce meuble, réalisé pour quelques francs seulement :

sonne, à l'ère des bahuts de toutes natures, consoles, crédences, buffets de service et bibliothèques, comme LA solution aux besoins d'une société en pleine expansion industrielle. Ne deviendra-t-il pas [d'ailleurs] des années plus tard, en 1925, le célèbre et révolutionnaire Casier standard de Le Corbusier, manifeste de la modernité ? (Pitiot, 2015 : 86)

Absalon, plus radical encore, souhaite faire « table rase » des règles que la vie contemporaine occidentale lui impose (culture, standards sociaux, économiques et moraux). Cependant, convaincu que l'on ne peut vivre sans structure, il choisit de s'inventer ses propres contraintes. La principale doit être d'habiter dans un espace à l'agencement minimal n'excédant pas 9 m² de surface. Absalon se fabrique six versions d'un tel habitacle,

réduit au maximum, et les nomme *Cellules* (1992–1994). Il prévoit de les installer dans six grandes villes du monde où son travail artistique pourrait le mener : Paris, Francfort, New-York, Tel-Aviv, Zurich, Tokyo. À la fin, si l'artiste n'était pas décédé prématurément en 1993, laissant ce projet inachevé, les *Cellules* lui auraient permis de « mener une vie de nomade » (Bos, 1994 : 5), tout en bénéficiant d'un lieu, certes étroit, mais fait uniquement pour accueillir sa personne. De la « tôle d'étudiant » qui sous-entendait une vie guère plus confortable que celle d'un prisonnier dans sa cellule carcérale, il semble que Le Corbusier et Absalon aient mené le mot du côté de la cellule monacale, d'une retraite désirée, d'une vie plus harmonieuse et mesurée. Incontestablement, les *Cellules* comme « l'Unité d'habitation » constituent la clé de voûte de l'œuvre des deux hommes. Pour Absalon, elles devaient réaliser un objectif majeur : celui d'entremêler art et vie jusqu'à l'indistinction, ce que certainement Le Corbusier n'aurait pas rejeté, lui qui aspirait à une grande synthèse des arts.

La démarche d'Absalon au regard de celle de Le Corbusier : écarts et dialogue

Pourtant, si les intérêts sont les mêmes, les réponses choisies ne sont pas toujours identiques. En fait, c'est comme si Absalon avait cherché à créer un dialogue avec Le Corbusier, imaginant des réponses en contrepoint aux théories forgées par l'architecte. Pensons par exemple au Modulor, qui a incarné, aux yeux de plusieurs générations d'architectes, une échelle de mesures et de proportions incontournables pour la conception d'un bâtiment.

Il est perçu comme une règle d'organisation applicable universellement et qui, s'opposant aux canons de la rationalité classique, recentre toute composition architecturale sur la mesure du corps humain. (Migayrou, 2015 : 129)

La place principale que prend ce corps dans la définition des proportions à appliquer à l'architecture est également essentielle dans la réflexion d'Absalon. Cependant, le Modulor se fonde sur la base arbitraire d'une hauteur d'homme d'1,75 mètre – taille qui se fixe plus tard à 1,83 mètre. Imprégné par une vision machiniste, Le Corbusier imagine le corps humain comme un organisme standard insuffisamment pourvu à sa naissance et qu'il faut compléter par des « objets-membres », qui

sont aussi dans d'autres écrits, des « objets types répondant à des besoins types » (Le Corbusier, 1925 : 42). La « machine à habiter » est à ce titre certainement l'ultime prothèse qu'il crée pour l'homme. Dès 1925, dans *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, la pensée développée par Le Corbusier à ce sujet, est bien définie :

Si nos esprits sont divers, nos squelettes sont semblables, nos muscles occupent mêmes places et réalisent mêmes fonctions : dimensions et mécanismes sont donc déterminés. (Le Corbusier, 1925 : 42).

Ici, le point de vue d'Absalon diverge, peut-être d'abord parce que son objectif n'est pas de construire pour les foules : il ne cherche à être architecte que pour lui-même. L'artiste affirme également la possibilité d'une individualisation de l'habitat et réalise ses *Cellules* en s'appuyant sur ses mensurations exactes. Il explique lors d'une conférence à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, en 1993 :

Je cherche à préciser la construction par rapport à mes dimensions. L'homme moyen, d'après les grands architectes, a une taille d'1 mètre 75, moi j'ai une taille de d'1 mètre 90, j'ai quinze centimètres en trop et donc chaque robinet, chaque poignée... ne me convient pas. Ma maison est vraiment cousue à mes dimensions. (Lebovici, 2014 : 50)

Ainsi, entre Absalon et Le Corbusier, il semble que ce soit le sur-mesure qui se confronte au prêt-à-porter. En même temps, un principe identique, chez ces deux créateurs, paraît régir la manière de concevoir l'habitat. Prenant comme point de départ leurs ressentis, leurs souvenirs, ils progressent de l'intérieur vers l'extérieur, suivant un processus organique². Ils partent de leur espace intime pour imaginer ensuite comment l'inclure au sein de la grande ville et de sa vie en communauté. Cela se veut le plus harmonieux possible chez Le Corbusier, ou du moins c'est à cela qu'il aspire, alors qu'Absalon évoque l'idée d'un « virus »

² L'examen de nombreux croquis réalisés entre 1907 et 1950 montre que les dispositifs architecturaux de la Chartreuse, que Le Corbusier avait connue lors d'une visite en 1907 à Galluzzo, dans les environs de Florence, « avaient pu perdurer, sous des formes diverses mais reconnaissables dans leur version moderne, pour peu que l'on regarde l'Unité d'habitation non comme un simple projet mais comme le produit d'un processus d'évolution organique, au terme duquel la maison du moine était devenue cellule familiale, la galerie du monastère rue intérieure, le jardinet une loggia, le cloître une terrasse haute avec anneau de promenade, etc. [...] À parcourir ainsi, toute sa vie, « les routes de ses idées » pour revenir à leur source, il avait fini par faire de l'exercice lui-même le processus créatif » (Dumont, 2015 : 241).

(Absalon, 1993) qu'il implanterait au cœur de la métropole – reprenant peut-être ici l'appréciation générale actuelle envers les bâtiments construits sous l'influence du Mouvement Moderne –, ne cherchant pas du tout à intégrer son œuvre à ce qui l'entoure, concevant au contraire ses *Cellules* comme « des dispositifs de résistance à la société » (Absalon, 1993 : n.p.).

Cabane

La cabane, figure majeure d'un art dans la nature

Si nous nous intéressons maintenant à la cabane, nous constatons que l'objet fonctionne plutôt à l'inverse des cellules créées par Le Corbusier et Absalon. La construction de la cabane semble se faire, elle, de l'extérieur vers l'intérieur. Bien que le mot *cabane* provienne du terme provençal *cabana* qui signifie « petite habitation sommaire » ou simplement, « petite maison », la cabane n'est pas pour autant une maison. Fragile, elle est à la merci du site qui l'accueille et l'entoure. Elle n'y enfonce aucune fondation. Et ses matériaux de construction sont prélevés, pour la plupart, sur le lieu même où elle est édifiée. Si la cabane a pour but d'abriter, ce n'est pas pour autant qu'elle isole l'être réfugié en son sein, du reste du monde. Sa paroi fréquemment fine et poreuse – c'est ce qui la distingue de la grotte – laisse passer bruits et odeurs.

Cette figure mythique des origines de l'architecture a inspiré toutes sortes d'artistes dans les années 1980 et 1990, comme par exemple : Giuliano Mauri, Chris Drury, le duo Bruni et Babarit, François Méchain. Ceux-ci, bien que travaillant dans la nature, ne peuvent pas être assimilés au mouvement du Land Art qui a émergé dans les années 1960, aux États-Unis. Ces artistes ont exprimé par leurs œuvres un souci tout autre que celui des artistes du Land Art. Alors que les premiers avaient accès aux étendues immenses et sauvages du continent américain, pouvant y créer des œuvres hors norme, les suivants ont, la plupart du temps, travaillé en Europe. Ils ont donc été confrontés à une nature totalement différente qui les a incités à privilégier des réalisations à échelle humaine. Par ailleurs, ils ont négligé les matériaux industriels comme le béton, pour se tourner vers le végétal, créant avec la nature plutôt que contre elle, préférant que leurs œuvres s'intègrent au paysage plutôt que d'y imposer la marque de leur passage. Ainsi, beaucoup de leurs œuvres ont eu une existence éphémère et ne parviennent au public que par l'intermédiaire de la photographie.

Le philosophe Gilles Tiberghien a écrit à propos de la cabane (Tiberghien, 2005) et s'est également intéressé à ces artistes qui créent dans la nature. Il a réfléchi notamment au statut que l'on pouvait donner à leurs œuvres, disant qu'elles étaient, à priori, classées comme sculptures et que pourtant, elles ne pouvaient occuper, dans cette catégorie traditionnelle, qu'une place aux extrêmes marges. Le philosophe propose plutôt « de penser un certain nombre de ces nouveaux objets dans une combinaison où l'architecture, le site et le paysage dev[r]ait être pris en compte à des degrés divers » (Tiberghien, 2001 : 118).

Cette hypothèse fait écho à celle développée par l'architecte et anthropologue Jean-Paul Loubes dans son *Traité d'architecture sauvage*. Dans cet ouvrage, l'auteur cherche les issues favorables à la crise de l'architecture fonctionnaliste et aux dérives qu'elle a entraînées. Il souhaite que l'on sorte d'une conception étroite de l'habitat, réduit à la satisfaction de fonctions basiques, afin que lui soit réinsufflé un sens plus profond, un rôle de lien entre l'habitant et le lieu où il réside, ainsi qu'au passé de ce lieu – une certaine poésie, également. Le terme *paysage* apparaît peu au fil des pages, par contre ceux de *site* et d'*architecture* prédominent largement. Jean-Paul Loubes réclame l'émergence d'une *architecture située*. Et il écrit dans son introduction :

[L'architecte] doit s'accommoder du « Monde autour », non comme une contrainte mais comme une source du projet. Il est significatif à ce propos que, dans son langage habituel, le terrain, la pente, l'espace naturel à protéger, la rivière, mais aussi le chevet roman à proximité, bref la géographie du lieu et le « déjà là », soient dénommés « contraintes ». Ici, nous proposons au contraire que ces événements deviennent des points d'appuis, des ressources du projet afin de parvenir à une mise en forme *située*. (Loubes, 2010 : 25)

La cabane, figure partagée par les artistes et les architectes

Afin de donner une nouvelle énergie créatrice aux jeunes architectes, Jean-Paul Loubes leur propose donc de s'ouvrir à d'autres disciplines que l'architecture et son histoire. Il invite à puiser dans les réflexions anthropologiques, philosophiques, dans la poésie avec notamment l'exemple de la *géopoétique* développée par Kenneth White, mais aussi dans les arts plastiques avec le Land Art et les mouvements qui s'en rapprochent – tels ces artistes que nous avons commencé à évoquer. Deux exemples à analyser pour se les réapproprier émergent également : d'un côté, l'habitat informel, c'est-à-dire le bidonville et toutes les formes

singulières qu'il peut prendre selon les pays, les cultures ou le climat ; de l'autre, la cabane. Jean-Paul Loubes écrit à son sujet : « *La figure de la cabane* permet d'explorer [...] un rapport à la terre et au monde, au-delà de la protection de la personne qui est la finalité de tout abri » (Loubes, 2010 : 95–96).

Et il précise : « Elle a ceci de particulier qu'en elle demeure réduite la distance entre l'homme habitant et le cosmos ».

Le souhait le plus cher de l'auteur semble, à l'évidence, que l'habitat, quelque forme qu'il prenne – maison, immeuble ou autre – ne soit plus uniquement une boîte où l'humain vive autonome, isolé de son environnement, tel un astronaute dans sa capsule, mais, au contraire, que des rapports se tissent à nouveau entre dedans et dehors, « ego et monde » (Loubes, 2010 : 95–96).

Jean-Paul Loubes, pour étayer son propos, donne quelques exemples d'architectes qui, à ses yeux, ont travaillé dans le sens de cette figure de la cabane, concevant des habitations tendant vers *l'ouvert* alors même que naturellement, écrit-il, « la maison fournit le *clos* » (2010 : 97). Il analyse la maison Glenburn en Australie de l'architecte Sean Godsole, « l'immeuble qui pousse » à Montpellier d'Édouard François, la maison à Sommières (Hérault) de François Roche ou encore, « la maison sur la dune » (Cap Ferret) de Jean-Philippe Vassal et Anne Lacaton. Malheureusement, pratiquement aucun artiste n'est cité à l'exception de Carl Andre et Jean Vézame. Nous proposons donc de compléter ces exemples en les confrontant à quelques œuvres, afin d'élargir la relation esquissée par Jean-Paul Loubes, entre art et architecture.

Travailler dans un territoire, interroger sa mémoire

D'abord, la remarque suivante formulée par l'auteur a retenu notre attention et a permis de dessiner un premier rapprochement entre *La Cabane aux deux jardins* (1989) des artistes Bruni et Babarit, et la maison à Sommières de l'architecte François Roche :

Cette extension du Land Art à la question du territoire de l'activité des hommes n'est pas abusive. Le passage de l'un à l'autre se fait par l'élargissement d'une même posture. Celle qui place « le site au centre du message artistique » est du même ordre que celle qui prend en compte les « paysages de mémoire collective » et « les motivations de la société concernée ». (Loubes, 2010 : 90)

Il nous apparaît, en effet, que cette posture peut être commune à l'architecte et à l'artiste. Il se trouve par exemple que le binôme Bruni/Babarit, partant d'une remise en action du principe primitif de construire, élargit tout de suite – comme le ferait l'architecte qu'appelle de ses vœux Jean-Paul Loubes – cette action aux rapports de l'homme bâtissant, avec le territoire où il agit. Ainsi, si ces artistes ont réalisé toute une série d'œuvres autour de la question du passage du nomadisme à la sédentarité, en même temps que du passage d'une activité de chasseur-cueilleur à une proto-agriculture, ils envisagent chaque fois l'homme en relation avec la nature environnante et les manières d'un apprivoisement archaïque ou enfantin de celle-ci. Rejouant les tous premiers temps – de chaque humain comme de l'humanité entière –, ils nous invitent, en miroir, à nous interroger sur notre rapport actuel au monde et sur ses évolutions nécessaires.

La forme de la hutte apparaît chez Bruni et Babarit, mais également dans la maison à Sommières créée par François Roche, et l'on sent qu'est partagé, dans ces deux cas, un désir de s'adapter à l'environnement végétal pour presque s'y fondre. On pense au camouflage. De plus, le sentiment de légèreté provoqué par le choix de matériaux s'apparentant au textile, confère à la maison à Sommières une vague similitude avec la tente, nous renvoyant à ce temps que Bruni et Babarit évoquent, où l'homme bascule du nomadisme vers la sédentarité.

Cependant, le site auquel s'attachent, tant Roche que Bruni et Babarit, est chaque fois tout à fait restreint. C'est une parcelle infime, un petit coin de pays dont il s'agit de prendre soin et que les artistes entourent d'une petite barrière afin de le distinguer du territoire autour, non cultivé, « sauvage » pourrions-nous même dire. Pour sa part, l'architecte écrit, dans le même esprit, il nous semble, bien que d'une toute autre manière, plus technique et moins poétique : « [La maison] ouvre ses portes sur la relation de l'habitant au contexte. Nous sommes opératoires sur de microlocalismes » (Loubes, 2010 : 102).

S'intégrer au site, créer un point de vue sur le paysage

Le second rapprochement que nous proposons se développe également à partir de la notion de site. À propos de la « maison sur la dune » des architectes Jean-Philippe Vassal et Anne Lacaton, Jean-Paul Loubes précise que l'impératif était de préserver totalement l'intégrité du site choisi pour l'implantation, sur un promontoire boisé avec vue sur la

dune du Pyla et la baie d'Arcachon. Les architectes ont donc travaillé à intégrer le plus parfaitement possible l'habitation qui n'a finalement plus l'apparence d'une maison. Le terrain et les pins qui y poussaient étaient le point de départ pour que s'exprime l'ingéniosité, soit l'édification au-dessus du sol d'une plate-forme de 210 m² appuyée uniquement sur douze micro-poteaux se fondant parmi les fûts des arbres qui traversent la maison. De même, pour Chris Drury, il est essentiel que la cabane devienne un prolongement naturel de son environnement et ne soit pas seulement une excroissance d'origine humaine. Cet artiste a commencé, dans les années 1980, par réaliser de grandes randonnées en pleine nature qui duraient plusieurs jours. Il s'est alors mis à construire des cabanes, qu'il préfère nommer « abri » (Drury, 1998), afin de s'y réfugier le temps d'une nuit. Ces abris étaient donc furtivement habités, photographiés puis laissés au site afin qu'il recouvre bientôt son apparence originelle, rien ne devant finalement subsister du passage de l'artiste. De plus, les abris étaient toujours photographiés au sein de plans larges qui donnaient une place importante au paysage qui entourait les frêles constructions. Les images montraient ainsi les résonances entre les matériaux utilisés pour édifier l'abri et la topographie du site, ses matières et ses couleurs. L'architecte, Jean-Philippe Vassal, affirme de son côté « que [dans son projet] le paysage prime. La maison n'est rien en tant qu'objet » (Loubes, 2010 : 103).

Et ces mots nous semblent correspondre également à la démarche de Chris Drury. Le paysage et les gestes qui mènent à la construction, s'inspirant souvent des techniques ancestrales (construction en pierres sèches ou vannerie), ont autant, voire plus d'importance que l'œuvre finale, y compris et malgré les apparences pour la série des *Chambres* qu'il réalisera dans le milieu des années 1990. Contrairement aux abris précédents, ces cabanes ne sont plus majoritairement faites de matériaux végétaux. Elles sont en pierres et en terre séchée. De plus, elles comportent de petites fondations leur permettant une plus grande stabilité, de même qu'une certaine pérennité qui, auparavant, n'était pas recherchée. Cette fois, l'artiste souhaite que le visiteur entre physiquement dans la cabane et y expérimente une perception nouvelle du paysage. Car chacune de ces *Chambres* est pourvue d'un petit trou à son sommet et fonctionne comme une *camera obscura*. Ainsi, la vue extérieure se projette-t-elle de manière floue sur les parois intérieures. Dans ces refuges, le paysage immense semble s'être levé et nous pouvons presque le toucher. Finalement, les cabanes de l'artiste et la maison des architectes n'existent que pour et par

le paysage. Ce sont dans ces deux cas, des boîtes à vision. Leur fonction première est de faire advenir le paysage, d'offrir un point de vue singulier sur celui-ci.

Conclusion

L'apparition dans les discours d'architectes de termes tels que *cellule* et *cabane*, mots qui auraient certainement intéressé un phénoménologue de l'imagination comme Gaston Bachelard (1957), nous paraît être le signe que, en parallèle du vocabulaire technique propre à la science de l'architecture stricte, il existe un réservoir de mots qui permet d'alimenter l'imaginaire architectural. Cet imaginaire, les architectes le partagent avec les artistes, ainsi qu'avec d'autres penseurs et créateurs issus de disciplines diverses. Il laisse aussi la possibilité à l'habitant, qui est rarement architecte lui-même, d'apprécier et de s'approprier l'habitation construite pour lui. De tels mots, lorsqu'ils prennent réellement corps dans l'habitat, permettent que la « machine à habiter » soit également une « machine à rêver ».

Ouvrages cités

- Absalon, 1993, « Conférence à l'École des Beaux-arts de Paris », transcrite par Cédric Venail, cité par Koulinsky, A., 2013, exposition « Absalon – Habiter la contrainte », Marseille, La Cité Radieuse [en ligne]. URL : <https://www.marseilleexpos.com/blog/2013/03/08/absalon-habiter-la-contrainte-2/>
- Absalon, 1993, *Cellules*, Paris : Musée d'art moderne de la ville de Paris.
- Bachelard, G., 1957, *La Poétique de l'espace*, Paris : P.U.F.
- Baudouï, R., Dercelles, A. (éd.), 2011, *Le Corbusier : Correspondance, Lettre à la famille*, t.1 : 1900–1925, Gollion : Infolio Éditions.
- Bos, S., 1994, *in Absalon : exposition*, Amsterdam : De Appel, 3–5.
- Drury, C., 1998, *Silence, Art, Espace*, Guénette, M. (trad.), Paris : Catleya Éditions.
- Dumont, M.-J., 2015, « Confessions, tribulations, évolutions... », *in* Cinqualbre, O., Migayrou, F. (dir.), *Le Corbusier : Mesures de l'homme*, Paris : Centre Pompidou, 238–241.
- Heidegger, M., 1986, *Être et temps*, Vezin, F. (trad.), Paris : Gallimard.

- Lebovici, É., 2014, « Habiter, Habituer », in *Absalon, cellule516, zone d'art habitée*, Paris : Éditions Dilecta, 45–58.
- Le Corbusier, 1925, *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris : Les Éditions G. Crès et Cie.
- Loubes, J.-P., 2010, *Traité d'architecture sauvage : Manifeste pour une architecture située*, Paris : Éditions du Sextant.
- Migayrou, F., 2015, « Le Modulor : Variations d'un invariant », in Cinqualbre, O., Migayrou, F. (dir.), *Le Corbusier : Mesures de l'homme*, Paris : Centre Pompidou, 128–133.
- Pitiot, C., 2015, « Le Corbusier : Le Mobilier corps et âme », in Cinqualbre, O., Migayrou, F. (dir.), *Le Corbusier : Mesures de l'homme*, Paris : Centre Pompidou, 84–89.
- Tiberghien, G. A., 2001, *Nature, Art, Paysage*, Arles-Versailles : Actes Sud-École nationale supérieure du paysage.
- Tiberghien, G. A., 2005, *Notes sur la nature... la cabane et quelques autres choses*, Paris : Éditions du Félin.
- Von Moos, S., 2013, *Le Corbusier : Une synthèse*, D. Taudière, I. (trad.), Marseille : Éditions Parenthèses.

Aux paradis

ALAIN GUIHEUX

École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Val de Seine

Résumé : *Il y fait toujours beau, pas de vêtements, et encore moins besoin de se cacher pour faire l'amour. On ne fait pas la guerre, ne vole pas, il n'y a pas de propriété. Il n'y a ni bien ni mal, ni vérité ni mensonge. Pas de porte qui ouvre ou enferme, pas de haut et de bas, de fort et de faible. Il n'y a pas d'architecture au paradis. Le paradis est la contestation de l'opposition la plus originelle, l'opposition intérieur/extérieur, dedans/dehors, masculin/féminin qui hante plus fortement encore dans le temps de sa disparition. Le paradis est un dispositif universel de déconstruction, un outil architectural, pour le meilleur et le pire.*

Abstract : *It is always sunny, no clothes, and no need to hide to make love. One does not make war, does not steal; there is no property. There is neither good nor evil, neither truth nor lies; no door that opens or locks, no up or down, no strong or weak. There is no architecture in paradise. Paradise is the contestation of the genuine opposition : in/out, inside/outside, masculine/feminine, an opposition that haunts more intensely in the time of its demise. Paradise stands for a universal deconstruction device, an architectural tool, for the better and for the worst.*

Deux ouvrages a priori incomparables paraissent à la même date, 1972, *La Maison d'Adam au paradis* de Joseph Rykwert et le catalogue du MoMA, *Italy : The New Domestic Landscape* (dir. Emilio Ambasz). D'un côté, le récit d'origine de l'architecture, de l'autre, la victoire de l'architecture radicale italienne et sa confirmation comme marché, produit séduisant de design. Les deux textes traitent de fictions, racontent des histoires, mais la première dit qu'elle parle du paradis alors qu'elle n'en parle pas, tandis que la seconde annonce un « paysage domestique » mais dessine un « paradis ».

Il n'y a pas d'architecture

Le titre de Joseph Rykwert était très séduisant, et peut-être totalement en phase avec l'époque, pop, hippy et communautaire, mais il ne parlait pas du tout de la maison d'Adam au paradis. Rykwert a raconté la manière dont les architectes ont imaginé la maison originelle, la première maison pour fonder et légitimer leur approche contemporaine de l'architecture.

Rykwert n'a donc pas cherché la première maison introuvable, mais il a raconté ce que les architectes ont dit d'elle, ce qu'ils ont inventé comme première maison. Le retour à la maison primitive permet de justifier, dans l'origine, l'architecture du présent mais surtout d'établir l'art comme une intention. Rykwert a ainsi parcouru les siècles des architectes, chacun cherchant la distinction entre construction et architecture, entre la construction utilitaire malhabile et la construction raisonnée, l'architecture qui naîtra par imitation ou par invention selon les uns ou les autres. Au final, Rykwert va trouver non pas une maison d'Adam au paradis, mais une houppe un dai de feuillage qui abrite les mariés lors de la cérémonie juive, cette fois fait de pierres précieuses, de perles et d'or, un abri symbolique qui ne protégeait pas des intempéries, une délimitation d'un espace, un marquage et non une architecture ou si l'on veut d'une architecture qui marque – institue – avant tout. Adam et Ève auraient-ils pu se marier sous une houppe ?

Les architectes se sont saisis de l'archéologie impossible de la première maison comme déclencheur développant l'imaginaire théorique et romanesque de leur discipline, et probablement comme Rykwert ont-ils rêvé d'une maison au paradis :

[...] le jardin recèle une vigne, et je vois aussitôt les coupes et les jarres. Les images des réserves et des buffets, puis des chambres et des resserres me viennent à l'esprit : j'imagine une maison, pour tout dire. Un jardin sans maison est une voiture sans équipement. Cependant, les Écritures, d'une si grande précision quand il s'agit de la pierre d'onix trouvée près du paradis, sont muettes quant à cette éventuelle demeure que je vois se profiler dans le texte. (Rykwert, 1976 : 7)

Mais Rykwert, aura donné une tout autre ouverture dans sa dernière phrase du livre :

Tout cela me fait penser qu'elle continuera d'offrir un modèle à quiconque se préoccupe d'architecture, cette cabane primitive située, à jamais peut-être, hors d'atteinte de l'historien ou de l'archéologue, sur cette Autre Scène qu'on peut nommer paradis. Car le paradis est une promesse autant qu'un souvenir. (Rykwert, 1976 : 232)

Évidemment, c'est cette autre scène qui nous intéresse, le paradis lui-même dont on prétendra qu'il constitue effectivement un modèle à quiconque se préoccupe d'architecture. Le paradis est à la fois un souvenir et une promesse, un futur et un futur antérieur auquel l'architecte ne peut échapper. Un indice, le seul du côté des architectes, est donné par un dessin et une citation de Filarète : « il faut croire qu'il pleuvait quand Adam fut chassé du paradis. Comme il n'avait pas d'abri plus indiqué, il porta, pour se protéger, les mains sur la tête¹ ».



Fig. 1. Filarète, *Traité d'architecture* (1460).

Le personnage est nu et sans abri, la pluie vient et il n'a que ses mains dont il fait sinon un toit du moins un chapeau pour se protéger. L'indice prend un caractère de révélation : le dessin et le commentaire disent qu'il n'y a pas d'architecture au paradis. Les architectes cités par Rykwert ne se réfèrent pas au paradis, ils interviennent toujours après. Ils ne racontent pas l'absence de maison au paradis, cela se comprend, ils perdraient leur raison d'être, peut-on imaginer. C'est une évidence : on n'évoque pas l'absence de l'architecture au pays du bonheur quand on est architecte. L'enfer n'a pas encore été inventé. Dans ce monde idéal, on n'a pas besoin d'architecture.

¹ Filarète, 1460, *Traité d'architecture*, cité par Rykwert (1976 : 134).

On a retrouvé (Guiheux et Rouillard, 1985) la confirmation, exprimée cette fois, de cette absence d'architecture au paradis dans un texte d'un auteur du XVII^e siècle, Pierre Le Moyne, qui décrit son paradis, la ville d'Érotie :

Représentez-vous la paix et la tranquillité de cette terre délicieuse, que nous avons perdue par la désobéissance des auteurs de notre race. L'hiver n'y avait point de bise ni de neige, l'été n'y faisait pas de sueur ni de hale, le printemps y était éternel, et la sérénité du ciel sans chaleur et sans nuages. Si ce bienheureux état durait encore, l'architecture ne nous serait point nécessaire ; les maisons seraient encore dans les carrières².

Dans l'île d'Érotie, il n'y a pas de ville, il y a seulement un temple, de couleur blanche. Le blanc est la couleur du paradis avant que l'architecture moderniste du XX^e siècle ne le reprenne. Le paradis est une évidence, il donne l'impression d'être simple et blanc³. L'absence d'architecture au paradis, le trou noir de l'architecture est sa quête impensable : produire le bonheur par l'architecture alors qu'il n'y a pas d'architecture au pays du bonheur.



Fig. 2. Jan Brueghel l'Ancien et Pierre Paul Rubens (vers 1615, La Haye), *Le Jardin d'Éden et la chute de l'homme*.

² Pierre Le Moyne, 1643, *Les peintures morales*, Paris, cité in A. Guiheux, D. Rouillard, 1985.

³ L'architecture japonaise « blanche » contemporaine de Kazuyo Sejima et de ses élèves est cette évocation.