

L'espace poétique:

De la sublimation de la Raison

Candice Franzetti

L'espace poétique:

De la sublimation de la Raison

Candice Franzetti

Enoncé théorique de Master

Master en Architecture EPFL

2021

Groupe de suivi

Monsieur Yves Pedrazzini

Professeur Roberto Gargiani

Monsieur Boris Hamzeian

Remerciements

À Monsieur Yves Pedrazzini pour son suivi précieux, nos échanges passionnants, son enthousiasme et sa confiance.

Au Professeur Roberto Gargiani, pour sa passion, sa quête infinie de sens et son enthousiasme réjouissant.

À Monsieur Boris Hamzeian, pour son aide riche et précieuse, son soutien, et sa bienveillance.

À ma Maman et ma soeur Julia, pour leur amour et leur présence indéfectibles.

À Pepino, pour le modèle idéal et la découverte de l'architecture.

À Mathis et Marc, pour nos discussions inspirantes et pour le soutien au quotidien.

À mes amies et amis chers, pour ces liens précieux et heureux.

À Matthieu, pour tout.

À l'Architecture, lieu de découverte et de réjouissance.

Table des matières

I. Littérature et architecture	9
II. La Raison	13
L'architecture comme science raisonnable	15
L'excès de la Raison	19
Le rationalisme en architecture	21
L'Existenzminimum	27
Le Générique	33
Le Désert du réel	37
III. La Poétique	39
Avant-propos	39
Poésie et poétique	41
Effets merveilleux	43
Multiplicité de significats	43
Regard sur le monde	47
Infini	48
Dualité	49
IV. Le Paradoxe	51
Une relation paradoxale	51
Le vague	53
La dialectique	54
Vers une architecture poétique	55
V. Construire	61
Epaisseur	63
Ombre et Lumière	65
Articulation	69
Surface	75
Parcimonie	79
Dimension	81
Séquence	83
Structure	89
Mobilier et objet	91
Contraste	93
Conclusion	97
VI. Au-delà	99

Note d'intention

Dans cette recherche, je vais essayer d'expliquer - à la fois à vous et à moi-même - pourquoi j'en suis venue à considérer la poétique comme une valeur de l'architecture. Je souhaite aborder les œuvres du passé dans lesquelles je reconnais mon idéal de poétique, montrer où je situe cette valeur dans le présent et comment je la projette dans l'avenir.

Je tente de m'identifier aux énergies impitoyables qui propulsent les événements de notre siècle, tant collectifs qu'individuels. J'essaie de trouver une certaine harmonie entre le rythme intérieur rationnel et cartésien de la production architecturale et l'émotion poétique du monde. Je me suis rapidement aperçue qu'entre les faits de la vie qui auraient dû constituer la matière première de l'architecture et l'agilité bondissante et tranchante de la pensée cartésienne, il y a un écart que j'ai de plus en plus de peine à combler. Peut-être suis-je en train de découvrir la froideur, la rigueur, l'opacité du monde, propriétés qui s'accrochent aussitôt à l'architecture, si on ne trouve pas la manière de leur échapper. Il me semble que le monde va se muant tout entier en pierre: une lente pétrification plus ou moins avancée selon les gens et les lieux, mais qui n'épargne aucun aspect de la vie. C'est comme si personne ne peut échapper au pouvoir inexorable de la raison.

Dans un monde où la Raison prédomine dans tous les domaines, où, dans un rapport manichéen, elle s'oppose à l'émotion et la rejette, je me questionne sur la rencontre de ces deux composantes fondamentales dans l'architecture. Comment coexistent la raison et la poétique? Comment se rencontrent-elles?

Dans cet art, aucune des deux composantes peut selon moi être rejetée. Il me semble nécessaire que l'architecture possède un degré poétique. Non pas dans une recherche formaliste du grandiose par une émotion qui frappe mais qui ne dure pas, mais dans une poétique qui se renouvelle, qui dure par son intemporalité et qui touche chaque Homme de manière presque inconsciente. L'architecture va bien au-delà de la construction, dans une recherche humaniste et esthétique, accessible par la coexistence de la Raison et de ce que je nomme la Poétique.

I. Littérature et architecture

"On met en œuvre de la pierre, du bois, du ciment; on en fait des maisons, des palais; c'est de la construction. L'ingéniosité travaille. Mais, tout à coup, vous me prenez au cœur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis: c'est beau. Voilà l'architecture. L'art est ici. [...] Les murs s'élèvent sur le ciel dans un ordre tel que j'en suis ému. Je sens vos intentions. Vous étiez doux, brutal, charmant ou digne. Vos pierres me le disent. Vous m'attachez à cette place et mes yeux regardent. Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports. [...] Ils sont le langage de l'architecture. Avec des matériaux bruts, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous débordiez, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture."¹

C'est donc ça l'architecture, une parole, un discours, une pensée, qui émeut, qui touche, qui dit. Alors l'architecture serait-elle un langage ?

Roland Barthes, philosophe et sémiologue français, disait à propos de l'écriture: *"C'est le retrait même des mots, leur alignement, qui accomplit la nature relationnelle du discours classique; usés dans un petit nombre de rapports toujours semblables, les mots classiques sont en route vers une algèbre: la figure rhétorique, le cliché sont les instruments virtuels d'une liaison; ils ont perdu leur densité au profit d'un état plus solidaire du discours; ils opèrent à la façon des valences chimiques, dessinant une aire verbale pleine de connexions symétriques, d'étoiles et de noeuds d'où surgissent, sans jamais le repos d'un étonnement, de nouvelles intentions de signification."²*

Alors nous ressentons le lien étroit entre l'émotion créée par l'architecture, à travers les rapports que l'architecte établit entre les éléments de l'espace et celle produite par l'assemblage des mots dans la littérature et la poésie. Tous deux, dans une recherche précise, souhaitent dire quelque chose et

susciter une émotion, lieu de rencontre merveilleux entre le sentiment de l'auteur de l'oeuvre et celui qui la reçoit.

Umberto Eco, écrivain et grand érudit italien, reconnu pour ses essais sur la sémiotique et la linguistique, écrivait ceci dans son ouvrage *L'oeuvre ouverte*: *"En d'autres termes, l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un message: il ne peut ignorer qu'il travaille pour un récepteur. Il sait que ce récepteur interprétera l'objet-message en mettant à profit toutes ses ambiguïtés, mais il ne se sent pas pour autant moins responsable de cette chaîne de communication. Par suite, toute poésie explicite est déjà, comme projet opératoire, projet de communication, elle est projet sur un objet et sur ses effets."*¹³

À l'époque de l'écriture de cet ouvrage, autour des années 1970, l'architecte devient un intellectuel et l'architecture *una Cosa mentale*. On se demande alors si l'on peut traiter l'architecture comme on traite un livre et si l'architecture peut être tout autant éloquente que l'écriture. La littérature post-moderne dont Italo Calvino et Umberto Eco faisaient partie, ont permis d'approfondir la notion du signifiant et du signifié, théorisée dans la sémiotique, l'étude des signes. Ils parlaient d'une architecture éloquente car étant constituée elle aussi de signifiants pouvant transmettre des signifiés. L'architecture est donc un langage et les éléments qui la composent ne sont pas matière inerte, mais signifiante. Cela témoigne de ce lien étroit entre architecture et langage, architecture et discours et c'est ainsi que nous allons la considérer.

Aussi, littérature et architecture se rejoignent dans la notion de composition et le désir d'émouvoir. Le Corbusier disait: *"Rêvant alors d'un plan, nous avons cherché à ordonner ces organes vivants et productifs suivant une haute intention architecturale: émouvoir par la grandeur de l'intention."*¹⁴ Comme dans les mots d'une phrase, l'architecture est affaire de liens, de relations, de rythme et d'articulation. Alors existe-t-il une possibilité pour l'architecture de se nourrir de dispositifs précis de la littérature afin de produire cette émotion? Il s'agit d'ordonner, selon des dispositifs précis, afin de produire du sens. Roland Barthes disait cela: *"La fonction du poète classique n'est donc pas de trouver des mots nouveaux, plus denses ou plus éclatants, il est d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport, d'amener ou de réduire*

une pensée à la limite exacte d'un mètre. Les concetti classiques sont des concetti de rapports, non de mots."⁵

Ces deux arts se relient également dans la recherche de beauté et d'harmonie, que l'on trouvait déjà dans les idées de Vitruve en l'an -15. Dans son traité fondateur *De Architectura*⁶, il évoquait la beauté en tant que fondement de l'architecture. En effet, il écrivait qu'une oeuvre architecturale devait présenter trois qualités: *firmitas, utilitas et venustas*, respectivement solidité, utilité et beauté. Or la beauté que je recherche n'est peut-être plus celle de l'ordonnance, de la disposition, de l'eurythmie, de la proportion, de la convenance et de la distribution qui étaient pour Vitruve les six principes régissant l'architecture. À travers cet énoncé théorique, je suis à la recherche d'une beauté émanant d'autre chose, de principes qui lient la poésie en tant que langage et l'architecture dans une relation complexe et fertile. En effet, la poésie est également constituée de cette beauté formelle, crée par sa structure précise, la valeur des mots choisis et les relations qu'elle établit entre eux. Nous pouvons conclure en citant Le Corbusier à ce propos: *"L'harmonie est un état de concordance avec les normes de notre univers. La beauté domine; elle est de pure création humaine; elle est le superflu nécessaire seulement à ceux qui ont une âme élevée.*"⁷

II. La Raison

La raison est considérée en philosophie comme une faculté propre à l'esprit humain, comme un ensemble de principes directeurs de la connaissance ou de l'action, des manières de penser permettant de bien agir et de bien juger⁸; un principe de création et de mise en ordre de pensées. Elle repose sur la capacité qu'a l'être humain de faire des choix, de raisonner, en se fondant sur son intelligence. Elle implique un système logique de pensée.⁹

En effet, la raison est intimement liée à la logique, dont il existe plusieurs définitions. La logique classique¹⁰ est définie par Aristote¹¹ et implique différents principes. Le principe de l'identité: "une chose est ce qu'elle est" ($A=A$), le principe de non-contradiction: "une même chose ne peut pas, en même temps et sous le même rapport, être et ne pas être dans un même sujet" (A est différent de non A), le principe du tiers exclu: "Il n'existe que deux "états" à une affirmation, un état et son contraire, ou l'absence d'état. Il n'existe pas de troisième état intermédiaire". Le principe de causalité: "En supposant qu'une même cause produise toujours le même effet, la raison dispose d'un critère de connaissance." Ce principe permet de rendre intelligible le devenir, car si toute chose a une cause, alors une raison permanente d'un phénomène peut être trouvée.

Aussi, le mot *raison* vient du latin "ratio" et désigne une mesure, un calcul, la faculté de compter ou de raisonner.¹² L'Homme doté de raison est donc celui qui possède l'art de la mesure. Elle s'opère au moyen de l'intellect, mais davantage encore, au moyen d'instruments de mesure. Le système métrique (du grec "mesurer") est la production la plus significative de la rationalité. Elle implique donc de la mesure et est antagoniste à toute forme d'excès.

La rationalité, elle, est définie comme la qualité de ce qui, dans l'ordre de la connaissance, est rationnel, c'est-à-dire relevant de l'usage de la raison, ou intellect et de ce qui, dans l'ordre de la pratique, relève du raisonnable. Le concept de rationalité a été fortement valorisé au XVII^{ème} siècle par le philosophe René Descartes et le rationalisme, puis au XVIII^{ème} siècle par la Philosophie des Lumières, qui l'opposait aux croyances et à la dominance de l'émotion.¹³

La raison est constitutive de l'être humain et est fondamentale à l'existence humaine. Elle donne à l'Homme sa capacité de compréhension, d'analyse, d'agissement dans un cadre sensé et raisonnable. Elle a néanmoins parfois été poussée à l'excès. Nous verrons alors en quoi la raison porte sa valeur et comment elle a pu être poussée à l'excès, perdant alors sa nature première de mesure.

L'architecture comme science raisonnable

L'architecture est une science rationnelle et elle prend naissance dans une réalité physique qui impose ses propres règles. L'architecture met en oeuvre la matière et répond donc à des règles physiques, structurelles et matérielles. L'architecture est une discipline de raison, cela n'est plus à démontrer. Les bâtiments doivent être construits et doivent exister dans le réel. Le Corbusier disait à ce propos: *"Le diagnostic est clair. Les ingénieurs font de l'architecture, car ils emploient le calcul issu des lois de la nature et leurs oeuvres nous font sentir l'harmonie. Il y a donc une esthétique de l'ingénieur, puisqu'il faut, en calculant, qualifier certains termes de l'équation et c'est le goût qui intervient. Or, lorsqu'on manie le calcul, on est dans un état d'esprit pur et, dans cet état d'esprit, le goût prend des chemins surs."*¹⁴

La raison est fondamentalement nécessaire à toute création humaine, elle a une valeur, une discipline et un élément essentiel. Toutefois, il est important de distinguer le rationalisme de la pensée cartésienne. Le cartésianisme a permis de comprendre les faits du monde et la puissance d'une telle pensée est évidente et extraordinaire. Néanmoins, Descartes pensait pouvoir recourir à la raison seule pour atteindre, avec certitude,

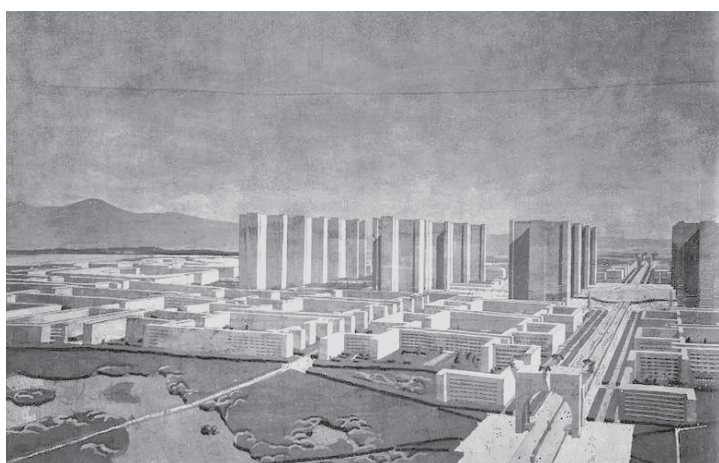
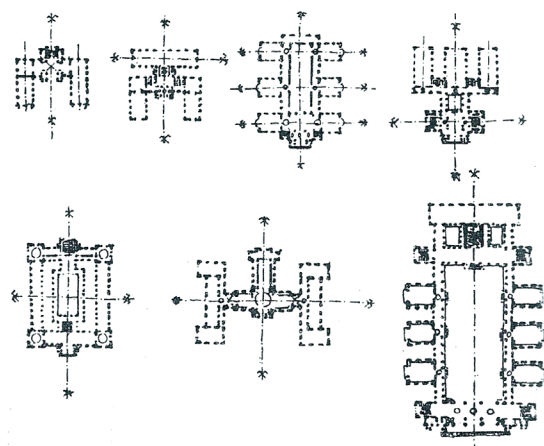
la vérité. La connaissance y est perçue à travers le prisme d'une méthode qui se voulait exclusivement rationnelle. En posant l'affirmation du *cogito* comme une ipséité¹⁵ conceptuelle, Descartes émet un axiome, c'est-à-dire, une proposition se justifiant par elle-même, qui permet de servir de base à toute une axiomatique ultérieure. Là se situe sa limite.

Eugène Viollet-le-Duc, architecte français célèbre du XIX^{ème} siècle, réduisait la question de l'architecture à la construction et à ses lois. En effet, cela existe en puissance dans l'architecture. L'architecture produit un espace habitable, grâce à des réflexions raisonnables, liées aux usages de la vie et aux nécessités de l'existence humaine. *"L'architecture c'est servir et l'architecture c'est émouvoir"*, disait Le Corbusier. Et pour servir, l'architecte fait usage de raison, afin de composer au mieux les différents espaces du plan, de mettre en oeuvre les matériaux et de respecter les lois raisonnables de la physique et de la structure afin d'offrir au monde le *firmitas* dont parlait Vitruve. Le Corbusier affirmait: *"L'ingénieur, inspiré par la loi d'Economie et conduit par le calcul, nous met en accord avec les lois de l'univers"*¹⁶. Aussi, la raison et les lois de l'univers apportent l'harmonie et la beauté. Le Corbusier, cité dans *L'Architecture du Bonheur* de Alain de Botton disait: *"Vous aimez vous plaindre que ces nombres sont le contraire de la poésie! Grondait Le Corbusier, agacé qu'on puisse ne pas voir la beauté inhérente à ces plans et aux formes de ponts, d'immeubles et de places symétriques. "Ces choses sont belles parce que, au milieu de l'apparente incohérence de la nature ou des cités des hommes, ce sont des lieux de géométrie, un domaine où règnent les mathématiques appliquées...et la géométrie n'est-elle pas une pure joie?"*¹⁷



L'excès de la Raison

Dès l'Epoque des Lumières, l'Homme a refusé l'explication du monde par des forces divines suprêmes. La raison a remplacé la croyance et le monde devint fait explicable par un raisonnement logique, entre l'effet et la cause. Cela a libéré l'Homme qui ne croyait alors plus en des forces supérieures, mais en lui et en sa capacité de raisonnement. Descartes, par son *Discours de la Méthode* déjà en 1637, a érigé la pensée humaine en producteur d'une réalité absolue, d'une nouvelle croyance. La foi en un Dieu s'est transformée en une foi en la pensée humaine. Le cartésianisme a donc fondamentalement transformé le rapport entre l'Homme et le réel. Chaque problème posé par le monde peut être décomposé, appréhendé, compris et expliqué par la raison. L'Homme n'accepte plus le monde qui l'entoure avec toute sa foi, mais souhaite le comprendre et même le maîtriser. Par la méthodologie cartésienne, le raisonnement humain est infaillible et absolu. Cependant, la raison humaine porte sa valeur dans sa propre mesure. Là est son fondement intrinsèque. Le mot raisonnable définit parfaitement cette idée. L'excès de raison est donc antagoniste à son principe initiale et fondateur. Cette toute puissance de la méthode, pouvant supposément assurer la justesse d'un raisonnement humain par des déductions logiques, constitue les limites et l'excès de la pensée rationnelle. L'Homme trouve en la logique et le système qu'elle produit quelque chose de fondamentalement rassurant et crédible. Néanmoins, le fait même de faire entrer le réel dans un système logique absolu, présuppose une abstraction. Ce processus de simplification permet de faire entrer le réel dans les cases d'un système prédéfini, mais réduit la complexité du réel. En effet, la méthode rationnelle de Descartes présuppose la décomposition du réel en divers éléments objectivants et compréhensibles en tant que tels. Cette méthode se rapproche de la pensée réductionniste¹⁸, qui, d'une réalité ou d'un phénomène, va le comprendre en en séparant les parties, en opposition au holisme, qui estime qu'un phénomène ne peut être compris en le décomposant car le tout est toujours plus grand que la somme des parties. Il est alors impensable de réduire la réalité afin de la comprendre et elle doit être comprise dans sa totalité complexe.

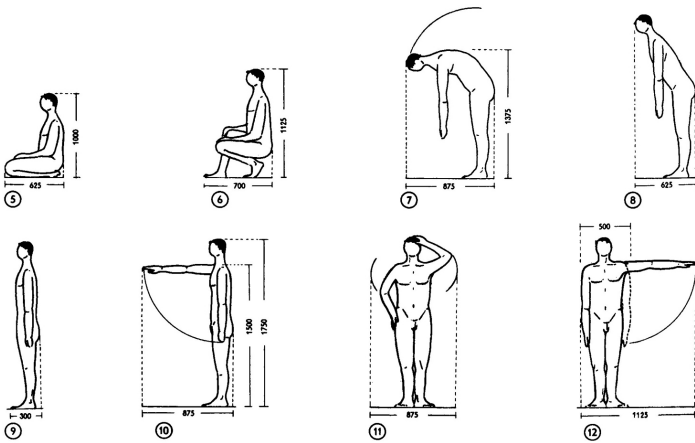
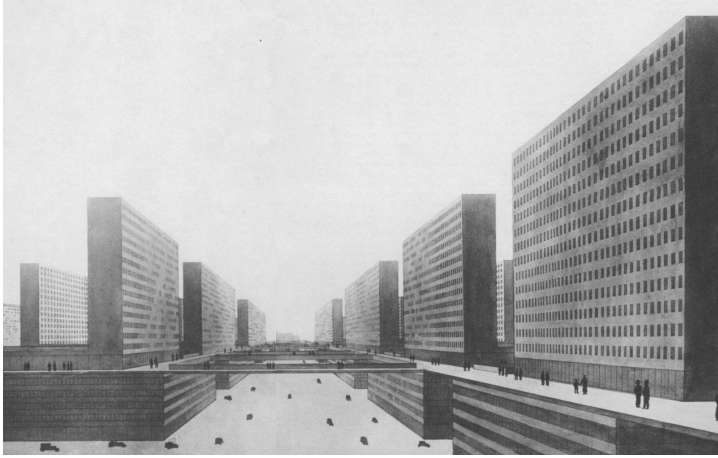


Le rationalisme en architecture

L'architecture rationaliste prend racine dans l'Epoque des Lumières, lorsque l'on affirme que la base intellectuelle de l'architecture est avant tout la science. On affirme que la raison et les formes naturelles sont intimement liées et que la rationalité de la science doit servir de base afin de concevoir et d'agencer les éléments de l'architecture. Jean Nicolas Louis Durand, architecte français du XVIIIème siècle, fut l'une des figures majeures de cette pensée. L'architecture est alors devenue le lieu de réflexions scientifiques, pouvant être décomposée, recomposée, considérant l'architecture comme oeuvre de raisonnement scientifique. *"Architecture, sœur de la science [...], art le plus voisin de la science"*, dira Viollet-le-Duc, théoricien incontesté de l'architecture rationaliste. La valeur scientifique de l'architecture est évidente, mais elle fut, dès lors, prédominante. L'architecture devenant oeuvre de raison, elle fut aussi le lieu de ses excès.

Nous avons vu que l'abstraction est fortement sous-jacente à toute systématisation et en constitue une limite fondamentale. L'abstraction comme outil, l'architecte a pu projeter dans le monde des solutions d'une échelle qui dépassait sa propre mesure et son propre entendement. D'un dessein humaniste, n'a-t-il pas en chemin oublié l'humain dans des règles métriques ? La rationalité, par sa force d'abstraction et sa logique cartésienne, ne possède-t-elle pas en elle-même un risque de déshumanisation, séparant dialectiquement l'émotion de la raison. Le rationalisme, dès ses origines, contient une forme d'excès, préservant sa cohérence, mais comprenant sa déshumanisation. Les grands récits, les méga projets, portent en eux cette contradiction: construire pour l'Homme et améliorer ses conditions de vie, tout en proposant des solutions d'une rationalité extrême. La maladie du rationalisme est contenue dans son protocole initial. À moins de le faire imploser dans sa contradiction. Que devient le rationalisme lorsqu'il est complet ? Anéantit-il l'Humanisme duquel même il pensait être au service ?

À cet égard nous pouvons citer des projets utopiques et totalitaires des années 30 où tout était décidé pour l'habitant ou encore des dérives de la charte d'Athènes. La charte d'Athènes fut établie par le IVème Congrès international de l'architecture moderne, le CIAM, lors d'un voyage en



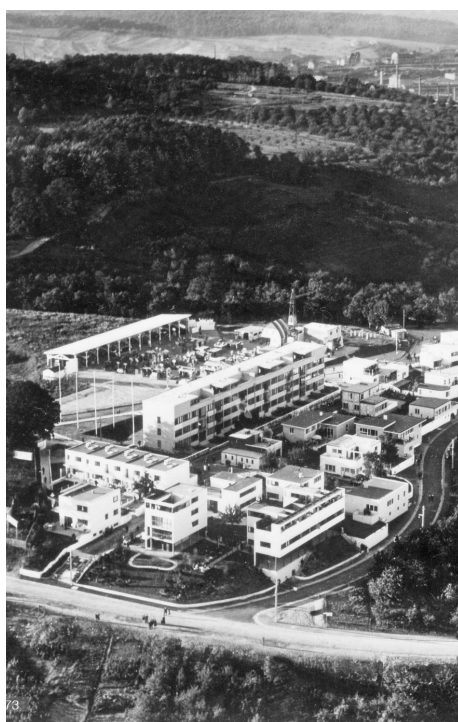
bateau entre Marseille et Athènes en 1933, organisé par Le Corbusier sur le thème de la *"Ville fonctionnelle"*. Il s'agissait de réfléchir à la construction et à l'extension de nouveaux quartiers de logements. Les thématiques furent débattues par architectes et urbanistes et aboutirent à un écrit dense et riche sur ce qu'aurait pu être le logement de cette époque. Toutefois, ces concepts furent déformés, réduisant l'activité humaine à vivre, travailler, se reproduire et circuler, ce qui aboutit aux concepts de *zonage*¹⁹ et à son application dans les projets métropolitains de Le Corbusier tel que la *"Ville contemporaine de trois millions d'habitants"* projetée en 1922 ou de Ludwig Hilberseimer, architecte et urbaniste allemand qui imagina la *"Ville verticale"* en 1924, projet d'une organisation rationnelle des activités de la vie urbaine et des circulations. Les circulations piétonnes et automobiles étant strictement séparées et le principe du zonage renforcée, organisant la vie des citoyens de telle sorte qu'ils habiteraient au dessus de leur lieu de travail et que leur déplacement serait alors conséquemment réduit.

La systématisation de l'architecture a constitué une opportunité immense de construire efficacement et à moindre coût et pour chacun. L'architecture s'est alors constituée d'éléments rationnels, suivant des règles métriques strictes supposées répondre logiquement à tous les besoins de l'Homme. Dans ce contexte de révolution industrielle, cette systématisation a permis d'offrir un logement de qualité à chacun et a constitué à cette époque une révolution merveilleuse. Mais l'architecture s'est alors définie selon des standards répondant à la métrique et à la logique rationnelle et non plus à une assomption de l'humanité de l'Homme, soit sa nature entre raison et émotion. Les standards, visant une réponse universelle globale aux besoins humains, s'adressent finalement à un non-Homme. Le *Neufert*, guide de rationalisation de l'architecture et manuel des standards des éléments de la construction, établi durant la deuxième guerre mondiale sous le troisième Reich, établissait ses mesures idéales à partir d'un homme blond de 1m75, avec des épaules à 1m43²⁰. Mais l'homme blond de 1m75 du Neufert n'existe pas; il est une abstraction, un Homme générique, dont les qualités humaines fondamentales ont disparu: sa variabilité, son émotion, sa complexité. L'Homme ne peut être réduit à un système, il est forcément nié dans sa complexité et abstrait dans sa singularité.

Ces standards ont également été établis dans la conception d'un autre manuel, *The Minimum Dwelling* de Karel Teige²¹, qui a également fixé le standard économique de la croyance rationaliste et a souhaité établir le logement minimum comme nouveau type de logement pour la classe ouvrière. Karel Teige, architecte fonctionnaliste tchèque, est une figure majeure du modernisme d'avant-garde des années 1920. Teige voit en l'habitation minimale non pas la réduction d'un logement bourgeois, mais un nouveau type d'habitation, suivant ses propres principes novateurs. Sa recherche, révolutionnaire à cette époque, aboutit néanmoins à des logements minimaux et à des espaces sans qualité, si ce n'est d'être minimaux.

La raison a alors pris le dessus. La force cartésienne a pris le pouvoir et la déshumanisation est en marche. Le rationalisme est complété. De par sa force raisonnée, il porte en lui une valeur de loi. Alors il reste l'architecture: des espaces proportionnés, plus ou moins ouverts sur l'extérieur, mis en relations par des distributions et construits par de la matière, puis activés par la vie qui y prend place, sans complexité et visant uniquement l'efficacité d'une solution logique et absolue.

Le principe de l'*Existenzminimum* témoigne de cet excès. À ce propos, nous pouvons citer Maurice Merleau-Ponty, philosophe français, dans son ouvrage *L'oeil et l'esprit*: "*Quand un modèle a réussi dans un ordre de problèmes, elle l'essaie partout.*"²² Voilà ce qu'il s'est passé dans l'architecture d'après-guerre. Ces quelques lignes d'Italo Calvino dans les *Leçons américaines* évoquent cette pensée: "*C'est en réalité une amère constatation de l'inéluctable rationalité: non seulement de la condition d'oppression désespérée que le sort du cartésianisme a réservée à tous ses domaines d'application, mais d'une condition humaine également modifiée.[...] Peut-être n'y a-t-il que la vivacité et la mobilité de l'intelligence pour échapper à cette condamnation de l'enfermement dans un rationalisme omnipotent: les qualités avec lesquelles l'espace est dessiné, qui appartiennent à un autre univers que celui du vivre.*"²³

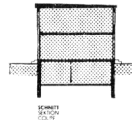
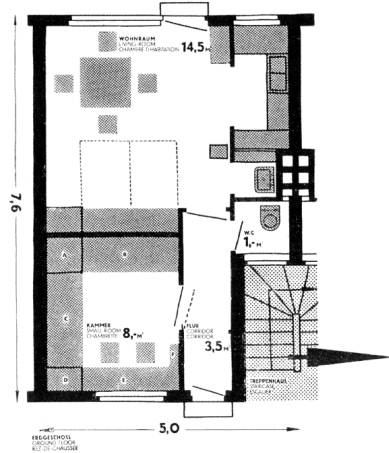


L'Existenzminimum

L'*Existenzminimum* est un principe créé par la *Nouvelle Objectivité*, nom donné à l'Architecture moderne, allemande dans un premier temps, qui émergea en Europe dans les années 1920 et 1930. Leur but était de construire autant de logements rentables que possible afin de répondre à la crise du logement d'après-guerre en Allemagne et de remplir également la promesse de l'Article 155 de la Constitution de Weimar de 1919²⁴ qui préconisait un "logement sain" pour tous les Allemands. Cette recherche aboutit à la définition technique de l'*Existenzminimum*²⁵, qui établit les minimums acceptables concernant la surface habitable, la densité, l'air frais, l'accès à l'espace vert, l'accès aux transports et tout autre service à fournir aux habitants afin de pouvoir optimiser au maximum les espaces d'habitation.

L'*Existenzminimum* témoigne de la capacité de rationalisation puissante de l'Homme. Le logement est oeuvre de mesures, nombre, géométrie, fonctionnement et peut être considéré uniquement en tant que tel et optimisé. Dans les années 20, face à la nécessité d'offrir du logement à la population, il semblait nécessaire de le rendre performant afin de le multiplier pour le plus grand nombre. Au-delà de cette nécessité, le logement est devenu à cette époque un vrai lieu de recherche et d'expérimentation. Le *Weissenhofsiedlung*²⁶, quartier de maisons pour travailleurs construit à Stuttgart en 1927 dans le cadre de l'exposition *Die Wohnung*²⁷, témoignent du désir intellectuel de cette époque. Le but de cette exposition était de proposer de nouveaux modèles dans la production de logements afin de résoudre la pénurie de logements, suite au ralentissement de la production durant la première guerre mondiale. Afin de proposer un modèle de logement efficace répondant au plus grand nombre, le fonctionnalisme fut adopté, réduisant au maximum le superflu et optimisant chaque aspect du logement. Dans les vingt-cinq projets proposés, on y découvre le nouvel aménagement du quotidien du citoyen moderne, jusque dans le dessin du mobilier et le choix des équipements techniques. Rationaliser le logement, c'est-à-dire, par sa définition, perfectionner une organisation technique en vue de son meilleur fonctionnement ou organiser un processus de manière à accroître son efficacité²⁸. Ce désir fait du sens, considérant le logement comme un lieu complexe de relations entre des espaces, qu'il s'agit

FRANKFURT A.M.



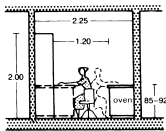
WOHNFLÄCHE
FLOOR AREA
SURFACE HABITABLE **30,3 M²**

UMBAUTER RAUM
CUBIC VOLUME
CUBAGE **96,- M³**

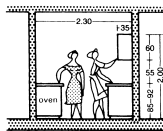
FENSTERFLÄCHE
WINDOW AREA
SURFACE DES FENÊTRES **4,7 M²**

BETRIEBLICHE ANZAHL VON WOHN. NUMÉRIQUE DES LITS
HABITANTS **2**
PARKPLATZ **4**

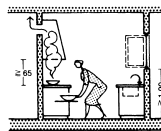
KITCHENS



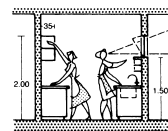
1 Section through kitchen with two worktops



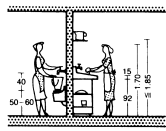
2 Section through kitchen; space for two people



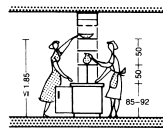
3 Low-level oven requires adequate space in front; extractor hood above cooker



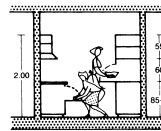
4 Worktops and storage 60 cm deep



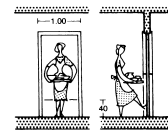
5 Household sink heights and high shelving



6 Hatch between kitchen and dining room



7 Side-by-side working

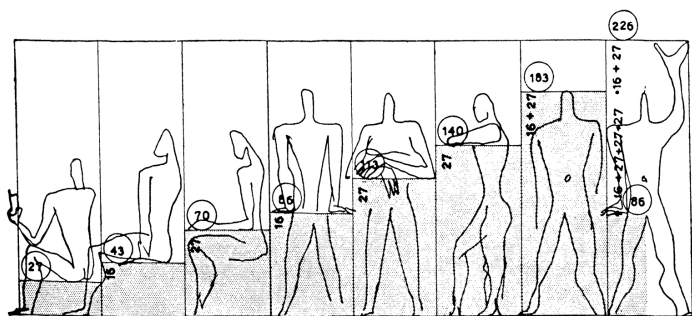
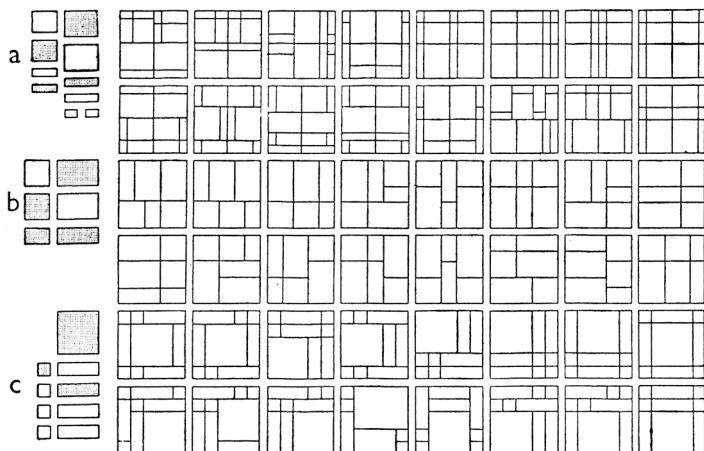


8 Self-closing doors with kick-plate between pantry and dining room

d'organiser au mieux. À ce propos nous pouvons citer Le Corbusier: "*Un plan est en quelque sorte un concentré comme une table analytique des matières. Sous une forme si concentrée qu'il apparaît comme un cristal, comme une épure de géométrie, il contient une énorme quantité d'idées et une intention motrice.*"²⁹ Néanmoins, ces recherches ont été le lieu d'un excès de rationalisation car, à force d'optimiser et donc de réduire l'espace, celui-là même est devenu rare, aboutissant à l'*Existenzminimum*, qui par son nom même, témoigne de ses limites et de son inhumanité. L'optimisation d'un espace de vie a des limites qui ont été dépassées. Au-delà d'optimiser et de rendre le système performant, l'architecte a réduit les mouvements de l'Homme à des règles métriques, ne laissant aucune place au but premier du logement, la vie. Aucune place à l'indétermination, au mouvement libre. Une détermination absolue de l'espace, mais sans qualité. Le principe d'*Existenzminimum* a été considéré comme un cauchemar, pourtant né par l'exercice performant de la pensée humaine, doté de raison, d'analyse et d'intelligence.

Un autre exemple de cet excès est le *Neufert*. Cet ouvrage est né durant la deuxième Guerre Mondiale, quand Ernst Neufert, architecte allemand, fut chargé de standardiser la construction aux côtés d'Albert Speer, architecte officiel du III^e Reich. Le livre comprend des schémas d'organisation, des mesures minimales recommandées pour chaque type d'espace, des mesures exactes d'ameublement, ainsi que des traités sur les typologies de bâtiments tels que les logements, les usines, les écoles et les immeubles de bureaux. En outre, le livre aborde la notion d'*Existenzminimum*, décrivant des utilisations efficaces de l'espace, par l'utilisation notamment de meubles mobiles et pliants, comme le lit Pullman. Cet ouvrage est l'oeuvre de la rationalisation absolue de tous les éléments constitutifs de l'architecture, rien n'a été laissé au hasard. Tout est mesure, agencement, suivant une logique semblant raisonnée, mais pourtant loin d'être raisonnable.

Les recherches de cette époque visaient donc une amélioration des conditions de vie de l'Homme. Le Corbusier affirmait à ce propos: "*La réalité industrielle signifie: abondance, ponctualité et efficience. Le travail des hommes, l'emploi des machines, les bienfaits de l'organisation feront tourner la roue (le cycle des productions), rendant accessibles les nourritures matérielles et spirituelles. Une civilisation s'accomplira par*



l'effet de sa propre sensibilité, de sa raison, de ses mains ingénieuses et de ses outils (les machines). La normalisation réduit les obstacles, les balayant devant la royauté de la règle ³⁰ En effet, la raison libère, les outils aussi. Néanmoins, ces recherches ont abouti à des solutions excessives de rationalité, où rien n'a pu survivre aux forces de la raison, ni beauté, ni harmonie. Le nombre est beau, la métrique est belle, mais la raison doit également reconnaître ses limites, afin d'être toujours un fait raisonné.

Le Corbusier avait également établi un système métrique, *Le Modulor*³¹. Publié en 1948, l'architecte avait le désir, par cet ouvrage, d'établir un ordre et des règles, prenant naissance, non pas sur des mesures établies comme idéales par une pensée rationalisante, mais sur des mesures liées au réel vivant, c'est-à-dire à l'Homme. Il se définit d'ailleurs en ces termes: *"Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique"* ³² Ce système fut à la base des mesures de toutes ses oeuvres. Des espaces intérieurs aux façades et dans les moindres détails, tout suit ce système de mesures et de proportions. La valeur métrique de l'architecture n'est alors pas niée, elle est évidente, mais continue d'être valable bien que systématisée car elle ne perd pas de vue son but premier: construire pour l'Homme. Le Corbusier affirmait à ce propos: *"Sa valeur est en ceci: le corps humain choisi comme support admissible les nombres...voilà la proportion ! La proportion qui met de l'ordre dans nos rapports avec l'alentour."* ³³

Il existe donc une contradiction puissante entre la rationalisation des métriques du logis et la vie humaine mouvante qui y prend place. En pensant pouvoir réduire la vie à un "logement pour une subsistance minimale"³⁴ nous prenons conscience que la raison a été poussée à l'excès, souhaitant tout rationaliser et pensant que le logement n'est qu'une affaire de mesures. L'Homme a été réduit à un être abstrait, un non-Homme, un Homme générique. C'est cet Homme que l'on retrouve dans le célèbre film de Fritz Lang, *Metropolis*³⁵, réalisé en 1927, qui dépeint une société futuriste et machiniste dans laquelle l'Homme n'est que le rouage d'un système perfectionné.

Le Générique

La pensée rationnelle considère toute chose dans un système logique de pensée. Par cette démarche, la complexité du sujet traité est souvent réduite afin de supprimer toute chose qui s'opposerait au cadre logique mis en place et nécessaire à l'aboutissement de la recherche rationnelle. L'ipséité de chaque chose est alors souvent niée et rendue générique. Il existe donc pour moi un lien évident entre l'excès de la raison et le générique.

Le générique, de par sa définition, se dit d'un mot de sens suffisamment général pour englober une classe d'objets dont chacun, pris séparément, recevrait une dénomination spécifique³⁶. Il simplifie, abstrait, neutralise. La rationalisation excessive de l'architecture produit un espace purement cartésien, fruit uniquement d'une logique imparable qui perd tout son caractère d'évocation et de réception poétique. Elle mène l'architecture vers un degré zéro, que je nommerai générique et que je souhaite approfondir ici à travers les recherches de Rem Koolhaas, architecte et théoricien de l'architecture néerlandais contemporain.

Dans son livre *La ville générique*, Rem Koolhaas définit une ville sans caractère, fruit d'une logique capitaliste et répondant à une production d'espace déconscientisée. Il approfondit la question du générique qui aborde la question du degré zéro, comme le définissait Roland Barthes dans son livre *Le degré zéro de l'écriture*, à propos du style dans la littérature. L'auteur traite d'oeuvres littéraires qui ont été capables de se soustraire à la présence de l'auteur, qui ont fait *phi* de ce qui constitue sa figure d'autorité, à savoir son style, pour arriver à un degré de langage comme libéré et émancipé de ce poids qu'est l'auteur. Cette idée est intimement liée au degré zéro de l'architecture, présent en puissance dans l'architecture générique et qui, par extension pour Koolhaas, constitue la Ville Générique, c'est-à-dire nos métropoles contemporaines. Ces espaces de tous les possibles résultent d'une société en permanente transformation et possèdent une force graphique, formelle et rationnelle dans leur force de conceptualisation, de logique et d'abstraction. Il y a dans la réponse générique une réponse absolument cartésienne, réduction d'une réalité complexe. Une réponse universelle et déchargée de sens individuel. La pensée humaine disparaît du générique, dans une sorte d'automatisme

et d'auto-création. Alors nous perdons ce qu'est l'architecture. *"C'est un lieu de sensations faibles et distendues, d'émotions rares et espacées."*³⁷

D'un dessein merveilleux, l'architecture a disparu.    ce propos, citons à nouveau Koolhaas dans *Junkspace*³⁸: *"La modernisation avait un programme rationnel: partager les bienfaits de la science, universellement. Le Junkspace est son apothéose, ou sa dissolution...Bien que ses éléments, pris séparément, soient issus d'inventions lumineuses, qui ont été planifiées avec lucidité par l'intelligence humaine, assistée par une puissance infinie de computation, la somme de ces éléments sonne le glas des Lumières, leur résurrection sous forme de farce, un purgatoire bas de gamme...L'architecture a disparu au XXème siècle; [...] notre souci des masses nous a rendus aveugles à l'Architecture des Gens."*³⁹

Le générique simplifie, mais il dissout et anéantit le caractère. La Ville Générique que définit Koolhaas, idée même reprise dans sa définition du Junkspace, n'a plus d'identité, sinon celle d'un ensemble de différences, constituant ensemble le néant d'un mensonge. Koolhaas se demande: *"Et si nous étions les témoins d'un mouvement mondial de libération: "A bas le caractère !" Que reste-t-il une fois que l'identité a été abandonnée ? Le Générique ? [...] Comme tous les autres aspects, l'architecture de la Ville Générique est du résistant rendu malléable, une épidémie d'amollissement, obtenue non plus par l'application d'un principe, mais par l'application systématique de l'absence de principe."*⁴⁰

Une absence de principe, une absence de caractère. Le générique se définit alors par une absence, mais pourtant présent en puissance dans l'architecture de notre temps. La présence d'une architecture sans caractère, sans valeur, dans une application systématique d'un principe rationnel sans qualité. Une architecture qui se répète comme un mantra et célèbre le néant.

Le Désert du réel

Italo Calvino affirmait: *"C'est en réalité une amère constatation de l'inéluctable rationalité: non seulement de la condition d'oppression désespérée que le sort du cartésianisme a réservée à tous ses domaines d'application, mais d'une condition humaine également modifiée."* ⁴¹

J'aimerai terminer ce point en abordant également la problématique morale que contient l'excès de raison. Le suivi scrupuleux d'une logique raisonnée prétend assurer une valeur morale. Néanmoins, le raisonnement méthodique n'assure absolument pas la morale, qui est oeuvre de propos raisonnables et sensés, notions absentes de l'excès de raison. Il a souvent été vu des logiques fascistes rendues morales par une explication logique claire et convaincante par sa forme raisonnée. La raison ne présuppose donc pas la raison raisonnable et son excès peut être fatal. Entre le rationnel et l'irrationnel, se situe l'excès, qu'il s'agit de combattre dans une politique Humaniste.

La rationalisme de l'architecture nous a conduit vers un degré zéro, abstrait, non défini. L'aboutissement du rationalisme complété, où la raison a tout réglé, supprimant toute tension, toute friction, toute existence. Elle a établi le plan infini, le générique. Alors l'Homme se retrouve dans le désert du réel et se demande comment l'habiter. Comme le disait Slavoj Žižek, philosophe slovène: *"Bienvenue dans le désert du réel"* ⁴². Alors, il s'agit de réintroduire de la définition, du réel, du concret, de l'existence, de la matière, de la pensée. Regarder le monde avec un autre regard, acceptant sa réalité complexe qui nous dépasse. Regarder le réel autrement et l'emmener au-delà. Alors nous nous envolerons comme Italo Calvino vers un monde plus poétique et moins infligé par la lourdeur de l'existence: *"Dans les moments où le règne humain me semble condamné à la lourdeur, je me dis que je devrais m'envoler comme Persée dans un autre espace. Je ne parle pas de fuites dans le rêve ou dans l'irrationnel. Je veux dire que je dois changer d'approche, que je dois regarder le monde selon une autre optique, une autre logique, d'autres moyens de connaissance et de contrôle. Les images de légèreté que je cherche ne doivent pas se laisser dissoudre comme des rêves par la réalité du présent et de l'avenir..."* ⁴³

III. La Poétique

Avant-propos

Si l'architecture est un langage et va au-delà de l'espace construit, pouvons-nous regarder vers la poétique et la littérature pour y trouver des processus créatifs que nous pourrions transposer à l'architecture ? Dans cette partie de mon travail, je souhaite me plonger dans le monde littéraire et poétique à la recherche de principes et de leurs effets que je suppose puissants et merveilleux pour l'architecture.

Comme Leonardo Savioli et Adolfo Natalini, architectes italiens, qui regardaient vers les avant-gardes artistiques dans les années 60-70⁴⁴ à la recherche de procédés artistiques transposables à l'architecture comme la liste, le colossal, l'assemblage, les collages, je ressens dans le monde littéraire des valeurs fondamentales pouvant nourrir le processus créatif architectural.

Je vois en effet dans la poétique une possibilité d'échapper à la raison, qui a le pouvoir de cannibaliser l'ensemble de la pensée humaine et anéantir tout ce qui dépasse de ce cadre logique. La recherche d'une poétique repousse les limites physiques de l'architecture, emportant l'usager dans des dimensions dépassant son environnement construit, qui par essence le limite. Aussi, la poétique permet de toucher l'Homme à un autre degré. Elle permet de réintroduire une valeur humaine en toute chose, atteignant l'Homme dans son émotion, dépassant la dialectique présente entre la raison et l'émotion en tant qu'éléments constitutifs de la nature humaine. Italo Calvino disait à ce propos: *"Peut-être n'y a-t-il que la vivacité et la mobilité de l'intelligence pour échapper à cette condamnation de l'enfermement dans un rationalisme omnipotent: les qualités avec lesquelles l'espace est dessiné, qui appartiennent à un autre univers."* ⁴⁵

LES FENÊTRES

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie.

Par delà des vagues de toits, j'aperçois une femme mûre, ridée déjà, pauvre, toujours penchée sur quelque chose, et qui ne sort jamais. Avec son visage, avec son vêtement, avec son geste, avec presque rien, j'ai refait l'histoire de cette femme, ou plutôt sa légende, et quelquefois je me la raconte à moi-même en pleurant.

Si c'eût été un pauvre vieux homme, j'aurais refait la sienne tout aussi aisément.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Poésie et poétique

Le terme "poésie" vient du grec ancien, poiesis, le verbe, poiein, signifie créer. Le poète crée du sens et de l'émotion grâce aux mots et à leurs relations. En linguistique⁴⁶, la poésie est décrite comme un énoncé centré sur la forme du message, soit où la fonction poétique est prédominante. L'enrichissement du matériau linguistique prend en compte autant le travail sur les aspects formels que sur le poids des mots. La poétique, elle, a été historiquement appréhendée par Aristote dans son ouvrage La Poétique⁴⁷, vers 335 av. J.-C. La poétique se définit comme le caractère de toute chose empreint de poésie, qui est éloigné du réel, des événements, des choses terre-à-terre, ou qui est capable de sentir, d'exprimer la beauté des choses⁴⁸. Le mot poétique prend racine dans le monde littéraire et la poésie. Néanmoins, la poétique va au-delà de cela. Elle est un sentiment émanant d'une oeuvre et une émotion reçue par celui qui la regarde. Un seul mot pour définir tout un mystère et une émotion créée par l'oeuvre. Difficile à définir, elle porte en elle des valeurs que l'on ressent. Il y a dans la poétique du mystère, du rêve, de l'infini, de la multiplicité, de l'irréel. Je souhaite dans ce point approfondir ces valeurs au sein de la poésie et de l'architecture.

La poétique est la théorisation de principes de la poésie, comme la rhétorique théorise les principes de l'éloquence. Il existe plusieurs poétiques, comme celle d'Aristote ou d'Horace. Dans ce travail, je souhaite parler de poétique en tant qu'effet: l'effet poétique, le sentiment poétique. L'émotion produite par la réception poétique ou par les nombreux effets inhérents à la poétique. L'effet poétique est associé à quelque chose qui nous dépasse et nous touche, à la réception esthétique, au ressenti physique, à l'émotion, à l'imaginaire, suscitant en nous quelque chose qui dépasse le réel. Afin de conclure ce point, reprenons les magnifiques paroles de Italo Calvino: *"Ô imagination, toi qui as le pouvoir de t'imposer à nos facultés et à notre volonté et de nous emporter dans un monde intérieur en nous arrachant au monde extérieur."* ⁴⁹

Effets merveilleux

La poésie, à travers ces différents outils et recherches particulières, produit différents effets, qui peuvent, selon moi, nourrir l'architecture de dimensions fondamentales pour l'élever au rang d'art et de lieu d'émotion, plutôt que de la laisser dans le champ de la raison, lieu de l'absolu, de la certitude, du défini. Les figures rhétoriques constituent un outil important du poète. Roland Barthes disait à ce propos: *"La fonction du poète n'est donc pas de trouver des mots nouveaux, plus denses ou plus éclatants, il est d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symétrie ou la concision d'un rapport, d'amener ou de réduire une pensée à la limite exacte d'un mètre. [...] Les mots sont en route vers une algèbre: la figure réthorique, le cliché, sont les instruments virtuels d'une liaison; [...] ils opèrent à la façon des valences chimiques, dessinant une aire verbale pleine de connexions symétriques, d'étoiles et de noeuds d'où surgissent, sans jamais le repos d'un étonnement, de nouvelles intentions de signification."*⁵⁰

À la lecture de ces mots, il apparaît évident qu'un rapport étroit entre architecture et écriture se crée, où les liens sont autant importants que les éléments qui les constituent et où les effets produits sont maîtrisables par des outils précis et particuliers. Cela produit des effets qui constituent pour moi l'essence de la beauté de la poésie et sa valeur peculiaire, car elle seule à ce pouvoir d'outrepasser les limites du monde réel et de produire un univers allant au-delà. Il me semble pertinent à présent d'étudier en quoi elle permet ce dépassement.

Multiplicité de significats

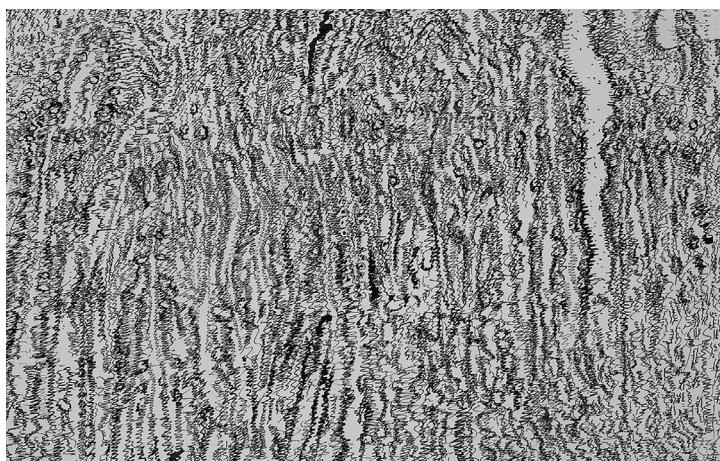
Dans la poésie, les mots sont là et les relations qui se créent sont multiples. Nous sommes en présence d'une multiplicité de sens et non d'une opération totalisante. Le rationnel cherche à trouver une réponse universelle quand la poésie est consciente de l'interprétation multiple qu'elle propose au monde. Il se joue dans la poésie des rencontres, la création de sens multiples, un caractère subversif dans l'ordre qui va s'établir entre les mots. *"Ici, les rapports fascinent, c'est le Mot qui nourrit et comble comme le dévoilement soudain d'une vérité; dire que cette*

vérité est d'ordre poétique, c'est seulement dire que le Mot poétique ne peut jamais être faux parce qu'il est total: il brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles."⁵¹ Roland Barthes nous parle ici de cette liberté infinie présente dans le poème, créée par les mots qui le composent et les relations qui s'établissent entre eux.

Umberto Eco, dans *L'oeuvre ouverte*, cite Luigi Pareyson, qui parle de cet infini créé par la multiplicité de sens: *"L'oeuvre d'art [...] est en quelque sorte, un infini inclus dans le fini. Elle doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui s'est rassemblé dans une forme. L'oeuvre a, de ce fait, une infinité d'aspects qui ne sont pas des "fragments" ou des "parties" mais dont chacun la contient tout entière et la révèle dans une perspective déterminée."*⁵² Il faut entendre ici par "oeuvre" un objet doté de propriétés structurales qui permettent, mais aussi coordonnent, la succession des interprétations, l'évolution des perspectives.⁵³ Donner ainsi de l'intégralité une vision constamment renouvelée.

Cela peut se retrouver dans une approche projectuelle, où la démarche n'est pas totalisante. Certains éléments sont disposés dans un réseau très particulier et les mêmes relations qui émergent entre les mots d'un poème, émergent entre les objets et les interventions créés sur cet espace. Cela rappelle la phrase de Isidore Ducasse, reprise dans le *Manifeste du surréalisme* d'André Breton: *"Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie"*⁵⁴.

Dans l'idée de la multiplicité, il est important de considérer également la part de réception de l'oeuvre par le lecteur, qui constitue une grande part de l'oeuvre en elle-même. C'est à ce propos que Umberto Eco établit le terme d'*oeuvre ouverte*, dont voici un passage: *"En d'autres termes, l'artiste qui produit sait qu'il structure à travers son objet un message: il ne peut ignorer qu'il travaille pour un récepteur. Il sait que ce récepteur interprétera l'objet-message en mettant à profit toutes ses ambiguïtés, mais il ne se sent pas pour autant moins responsable de cette chaîne de communication. Par suite, toute poésie explicite est déjà, comme projet opératoire, projet de communication, elle est projet sur un objet et sur ses effets. [...] À plus forte raison s'il s'agit des poétiques de l'oeuvre ouverte,*



qui sont le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilité interprétatives.⁵⁵ L'oeuvre est alors le lieu de rencontre de l'auteur et de celui qui la reçoit et la multiplicité, déjà présente dans l'oeuvre poétique en elle-même de par sa nature, est encore démultipliée par sa réception interprétative. *"La poétique de l'oeuvre "ouverte" tend, dit Pousseur, à favoriser chez l'interprète "des actes de liberté consciente", à faire de lui le centre actif d'un réseau inépuisable de relations parmi lesquelles il élabore sa propre forme, sans être déterminé par une nécessité dérivant de l'organisation même de l'oeuvre."*⁵⁶ Pour l'auteur d'un poème, ce qui importe n'est pas uniquement sa propre compréhension du monde, mais la compréhension que les lecteurs en auront. Il propose une vérité, mais parmi d'autres. Ce principe s'oppose en quelque sorte au rationalisme qui présuppose l'existence d'une réalité unique.

Par cette multiplicité, l'espace du poème en lui-même est repoussé. Cela évoque les recherches de Stéphane Mallarmé, poète du XIX^{ème} siècle: *"Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... Voilà le rêve..." Il faut éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur: l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses."*⁵⁷ Alors le monde se dilate jusqu'à devenir insaisissable.⁵⁸

Regard sur le monde

À la lecture d'un poème, on redécouvre le réel que l'on pensait connaître. Il permet cette redécouverte du monde qui nous entoure. En effet, la poésie suppose une certaine compréhension de la réalité, du moins elle essaie de transformer le réel, de l'extraire, de le capturer avec des mots. Elle ne livre pas le réel tel qu'il est, mais tel que le poète l'a intégré, se l'est approprié et décide d'en faire état, dans quelque chose de peut-être encore plus vrai. En effet, cette approche du réel par la poésie l'enrichit d'un sens supérieur. Le poète français Henri Michaux par exemple, prend le réel par l'illusion, par le rêve, pour en retranscrire quelque chose d'encore plus vrai. Il s'agit alors de développer une démarche de projet qui tire son fondement d'une compréhension poétique de la réalité afin

de la redécouvrir et de l'intensifier. Cette phrase d'Umberto Eco parle à merveille de cette idée: *"L'art a pour fonction non de connaître le monde, mais de produire des compléments du monde. [...] Le tout aspire à se dilater à l'infini, l'homme ne se laisse plus limiter par aucune loi idéale du monde et tend à une découverte, à un contact toujours renouvelé avec la réalité."*⁵⁹

Infini

Afin de conclure ce point sur la poétique, nous allons pénétrer dans le monde d'Italo Calvino et la poésie de Giacomo Leopardi qui développe la notion d'Infini, que je trouve pertinente et fascinante à propos de ce lien entre poétique et espace.

Italo Calvino affirme dans *Les leçons américaines*: *"Nous touchons ici l'un des noyaux de la poésie de Leopardi, celui de son poème le plus beau et le plus célèbre, L'Infini. [...] Dans ses réflexions, deux termes sont sans cesse confrontés: Indéfini et Infini. Mais puisque l'esprit humain ne peut concevoir l'Infini et même se retire épouvanté rien qu'à l'envisager, il ne lui reste qu'à se contenter de l'indéfini, des sensations qui, en se confondant les unes avec les autres, créent une impression d'illimité, illusoire mais agréable. [...] Partant de la rigueur abstraite d'une idée mathématique de l'espace et du temps, Leopardi la confronte avec la fluctuation indéfinie, vague, des sensations."*⁶⁰

Comme évoqué dans les points précédents, l'idée de multiplicité, de fluctuation, dans la réception de l'oeuvre poétique, crée de l'Indéfini et repousse les limites de l'espace de l'oeuvre. Leopardi, lui, parle d'Infini. Mais l'Infini ne peut être envisagé par l'esprit humain. Néanmoins, la poésie produit quelque chose proche de l'Infini, dans l'idée qu'elle anéantit les limites de la pensée humaine, la repoussant constamment dans un autre univers que celui qu'elle énonce, grâce à sa structure particulière, à sa recherche poétique, aux évocations qu'elle propose. Néanmoins, Calvino rappelle qu'il existe cette confrontation entre la rigueur abstraite de l'espace et du temps et la fluctuation des sensations. Cela évoque parfaitement cette dualité entre raison et émotion qui,

souvent opposées, sont pourtant étroitement liées et inter-dépendantes dans la production poétique et architecturale.

Dualité

Cela nous amène à approfondir ce lien particulier qu'il existe entre rigueur et poétique, dans un rapport paradoxal et fondateur de toute notre Humanité.

Dans ce travail, j'ai premièrement énoncé les valeurs et les excès du rationalisme, puis j'ai exposé le lien entre architecture et poésie et enfin j'ai établi les valeurs de la poétique, en tant que potentielle subversion du rationalisme, intrinsèque à toute chose de notre monde et à la pensée humaine. Je vois dans la poétique une possibilité de bouleverser la raison, pour l'amener vers ce qu'elle a de plus beau et l'éloigner de tout excès.

Il s'agit, dès lors, de réfléchir sur la tension qu'il existe entre la raison et la poétique et de mettre en valeur la beauté de leur relation complexe et paradoxale. Cette pensée sera appuyée par Italo Calvino et son livre *Les leçons américaines*, au sein duquel j'ai trouvé un écho éloquent et merveilleux. Cela nous permettra de saisir la coexistence profonde de la rigueur et de la poétique et de comprendre la nécessité d'une détermination précise de l'architecture afin de produire de la poétique en elle. Calvino disait à ce propos: "*La poésie de l'invisible, la poésie des infinies potentialités imprévisibles de même que la poésie du vide naissent d'un poète qui n'a aucun doute quant à la nature physique du monde.*" ⁶¹

IV. Le Paradoxe

Après avoir défini le rationnel et la poétique, je souhaite maintenant aborder la rencontre de ces deux entités. Sont-elles opposées, l'une contre l'autre ou peuvent-elles se fondre et se rencontrer ?

Nous croyons superficiellement que ces deux concepts, la poétique et la raison, sont opposés. Je pense qu'il y a quelque chose qui dépasse cette opposition et qu'il m'est nécessaire d'aborder afin de refuser désormais ce que l'on souhaite opposer et tendre vers une réalité supérieure, qui pourrait constituer l'essence même de l'architecture.

Une relation paradoxale

Depuis toujours il existe une opposition entre l'émotion et la raison, entre la rigueur et la poétique, comme dans un combat entre la nature physique de l'Homme et sa capacité de raison. L'émotion étant associée à une victoire des pulsions primaires de l'Homme, évidemment dénigrées, sur ses capacités de rationalisation et de rigueur mentale, elles, grandement valorisées.

Existe-t-il une guérilla entre ces deux notions où il ne s'agit pas seulement d'une résistance d'un faible contre un fort mais d'une résistance tactique qui emprunte un certain nombre d'armes, d'outils, à son propre ennemi. Leur rencontre, leur conflit, n'anéantit alors pas un des combattants au profit de l'autre, mais construit quelque chose de nouveau, lieu de la poétique de la raison ou de la raison poétique, qui viendrait d'une critique initiale de cette dualité. Le cadre rationnel que nécessite la production de la poésie montre cette dualité. Il existe cette alternance constante entre poétique et raison, chacun étant hybridé en permanence.

L'excès du rationalisme exposé en première partie dénonce une certaine forme de déshumanisation. La seule réponse à cette déshumanisation induite par le progrès n'est pas de l'opposer à un Âge d'Or qui serait plus émotionnel, plus poétique, dans une vision nostalgique, mais de voir la poétique comme quelque chose d'éternel qui a, dans l'histoire, parfois été refusée et niée. Aussi, dans une modernité très progressiste, rationnelle et rationaliste, la poétique n'est peut-être pas seulement une plus-value projectuelle mais une manière de résister sur les enjeux majeurs de la modernité, la démocratie, l'amélioration des conditions de vie et le travail moins aliénant.

Au-delà de leur opposition, il existe quelque chose de paradoxal entre la raison et la poétique. En effet, la poétique existe par son contraire et en est constituée. Nous pourrions croire à tort que la poésie, lieu en puissance de l'émotion, de l'interprétation, est produite par la liberté, la pure création artistique, libérée de toute rigueur et précision. La pensée de Italo Calvino et Giacomo Leopardi que je souhaite aborder témoigne du contraire: "*Le poète du vague ne peut être que celui de la précision*"⁶².

Le vague

Je souhaite donc approfondir ce lien entre la poésie et la raison à travers la littérature et plus précisément à travers *Les Leçons américaines*⁶³ de Italo Calvino, écrivain et essayiste italien du XX^{ème} siècle, qui a été pour moi une découverte fondamentale. Ce livre, sous-titré "*Six propositions pour le prochain millénaire*", constitue l'héritage intellectuel et artistique de l'auteur. L'ouvrage a été écrit pour une conférence qu'il devait donner à Harvard peu avant sa mort. Il établit et développe cinq grandes valeurs des oeuvres littéraires et par extension de toute chose du monde: légèreté, rapidité, exactitude, visibilité, et multiplicité. Ces valeurs accompagneront mon propos.

Italo Calvino y aborde l'oeuvre du poète Giacomo Leopardi, écrivain italien du XIX^{ème} siècle, qui a, à travers son oeuvre, mis en tension ce lien entre poétique et raison. Tous deux me permettent alors de dépasser le paradoxe apparent, notamment à travers la théorisation du principe du *vago*⁶⁴, que je souhaite aborder à présent.

Italo Calvino affirme que l'Indéfini permet le rêve, mais que sa production est quelque chose de très déterminé. Comme dans un poème, les mots sont disposés dans un ordre précis et le mystère intrinsèque du sens crée par leur juxtaposition particulière offre au lecteur rêve et interprétation. La poétique est affaire de précision, ce qui renverse fortement l'opposition récurrente entre émotion et raison. C'est là où se situe le paradoxe que Calvino dépasse à travers l'oeuvre de Giacomo Leopardi. Alors d'une grande détermination pourrait naître la plus belle poétique? Cette idée, appuyée par Calvino, n'est cependant pas évidente. Comment la détermination est-elle la condition de la poétique, qui elle-même se caractérise pourtant par sa multiplicité et sa variabilité ?

L'auteur explique cela à travers la notion du *vago* en ces termes: *"Giacomo Leopardi soutenait par exemple que le langage est d'autant plus poétique qu'il est plus vague, plus imprécis. (Le mot vago comporte une idée de mouvement et de mutabilité, qui s'associe en italien aussi bien à l'incertain et à l'indéfini qu'au gracieux, au plaisant) [...] Leopardi dit ceci: "Le parole lontano, antico e simili sono poeticissime et piacevoli perché destano idee vaste, e indefinite..."⁶⁵ Si les mots nuit, nocturne, les descriptions de la nuit, sont particulièrement poétiques, c'est parce que la nuit confond les objets et qu'ainsi l'esprit ne se forme d'elle et de tout ce qu'elle contient qu'une image vague, indistincte, incomplète. Il en va de même pour les mots obscurité, profond etc."*⁶⁶

Cette pensée constitue pour nous le dépassement de l'opposition entre la rigueur et la poétique et révèle leur relation paradoxale. Alors Italo Calvino dépasse l'opposition initiale et intègre la raison et l'émotion dans un rapport dialectique.

La dialectique

Le rapport dialectique entre ces deux idées se situe dans la tentative de réconciliation de ces forces historiquement opposées qui n'ont pas de peine à se retrouver dans une synthèse, dépassant leur contradiction initiale. En effet, il est aisé de déterminer leur interdépendance et leur coexistence constante au sein de notre humanité et de la création. Le

paradoxe, lui, distingue deux principes opposés qui semblent ne pas pouvoir se rejoindre. Nommer le paradoxe, c'est révéler l'opposition et la tension qu'il existe entre deux notions et accepter qu'il existe un lien, réel, mais paradoxal, entre deux idées. C'est l'accepter, sans forcément les faire se rejoindre.

La relation paradoxale entre ces deux notions maintient leur différence et jouit de leur contraste. Elle accepte et constate la coexistence de principes opposés inhérents à l'existence humaine et à sa dualité. La dialectique, cependant, vise à dépasser la contradiction initiale pour atteindre quelque chose de supérieur, comme une définition ou une vérité. Le vague de Calvino semble constituer la synthèse de cette dialectique entre raison et poétique. L'architecture que je souhaite proposer se situe dans cette réalité supérieure, dans cette synthèse, se nourrissant de la nature fondamentalement opposées de ses composantes. Ni la raison ni la poétique sont à rejeter et à stigmatiser, il s'agit d'aller au-delà de l'enfermement réductionniste de ces deux notions. Aller au-delà, constamment...Outrepasser les limites de chaque chose, afin qu'elles se rejoignent dans un ensemble harmonieux, puissant, réconcilié.

La Dialectique, selon Friedrich Hegel, philosophe allemand du XVIIIème siècle, n'est plus seulement une méthode de raisonnement, mais le mouvement même de l'esprit dans sa relation à l'être, qui évolue par négation et réconciliation. Alors l'Architecture comme un lieu possible de réconciliation de ces deux notions opposées et le projet en tant que mise en forme de cette dialectique, dans un désir également subversif des idées établies.

Vers une architecture poétique

Les mots de Calvino et sa définition du vague, constituent une merveilleuse nouvelle pour l'architecture, qui trouve dans cette pensée une façon de dépasser l'opposition des ses valeurs fondamentales.

Comme l'affirme Leopardi, les effets merveilleux de la poétique sont oeuvre de grande précision. Infusant cette pensée dans l'architecture, elle

devient le lieu privilégié de la poétique. Par l'organisation particulière des espaces, par la production de dispositifs spatiaux, la poétique s'établit. L'accès au sentiment poétique par le vague, est donc, paradoxalement, construit et maîtrisé.

Cette grande détermination s'oppose au *plan libre*, qui est la nature de l'espace originel et indéfini, mais aussi celui de l'architecture générique et rationnelle que nous cherchons à dépasser, où rien n'est déterminé et où rien de poétique ne peut se produire. Un grand espace vide plongé dans une lumière intense a pris place, remplaçant "*le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière*"⁶⁷. Absence de volume, absence d'ombre, absence de tension, de caractère, de poétique. Nous pourrions étayer cette idée en évoquant les recherches de Claude-Nicolas Ledoux et Etienne-Louis Boullée, architectes et théoriciens français, à propos de l'architecture éloquente et du pouvoir de la composition.

À l'Epoque des Lumières, Ledoux et Boullée parlaient d'architecture éloquente. En effet, Ledoux affirmait que la composition architecturale avait le pouvoir de créer des sentiments chez son utilisateur. D'ailleurs, le sentiment de peur ou d'accueil par exemple, pouvaient être créés par des compositions précises. Le caractère de l'architecture peut alors être déterminant et puissant. À ce propos Denis Diderot, écrivain français du XVIII^{ème} siècle disait: "*L'architecture doit emprunter aux séductions poétiques de l'art figuratif, voire narratif, les moyens d'inventer le "caractère" spécifique de chaque bâtiment. Oui, écrit Boullée, je le crois, nos édifices, devraient être, en quelque façon, des poèmes. Les images qu'ils offrent à nos sens devraient exciter en nous des sentiments analogues à l'usage auquel ces édifices sont consacrés*"⁶⁸. Boullée affirme alors une analogie étroite entre la langue littéraire et le langage plastique dans le pouvoir de ce dernier sur le ressenti de ses utilisateurs, définissant les monuments comme des *poèmes en pierre*, ceux-ci donc organisés avec la même précision et la même rigueur.

Alors, il s'agirait de construire de l'ombre, de l'obscurité, de la profondeur dans l'espace, afin de faire naître le vague, l'imprécis, lieu privilégié de la poétique. À ce propos il semble évident de solliciter l'ouvrage de Tanizaki Junichiro, *Eloge de l'ombre*. L'auteur nous dévoile la culture architecturale japonaise, au sein de laquelle l'ombre est une composante

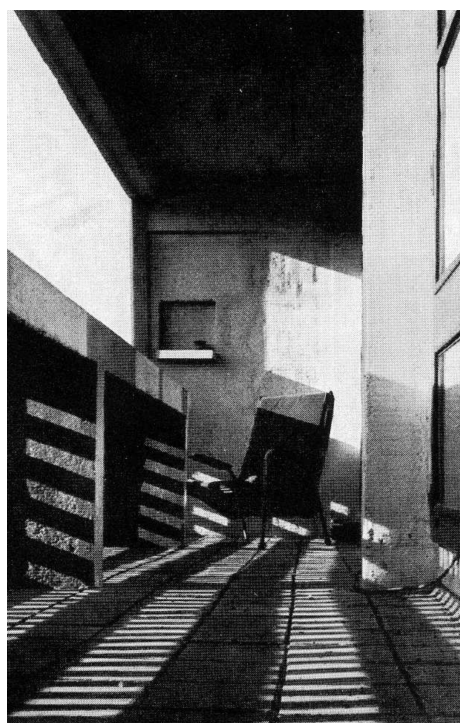
fondamentale. Il affirme alors: *"Ils découvrirent un jour le beau au sein de l'ombre et bientôt ils en vinrent à se servir de l'ombre en vue d'obtenir des effets esthétiques."*⁶⁹ L'ombre dialogue dans l'espace avec l'usage de laques, élément également très important de l'architecture japonaise. Il en dit ceci: *"De tout temps la surface des laques avait été noire, brune ou rouge, autant de couleurs qui constituaient une stratification de je ne sais combien de "couches d'obscurité", qui faisaient penser à quelque matérialisation des ténèbres environnantes. [...] Sans elle, ce monde de rêve à l'incertaine clarté que secrètent chandelles ou lampes à huile, ce battement du pouls de la nuit que sont les clignotements de la flamme, perdraient à coup sûr une bonne part de leur fascination. [...] Car un laque décoré à la poudre d'or n'est pas fait pour être embrassé d'un seul coup d'oeil dans un endroit illuminé, mais pour être deviné dans un lieu obscur, dans une lueur diffuse qui, par instants, en révèle l'un ou l'autre détail, de telle sorte que, la majeure partie de son décor somptueux constamment caché dans l'ombre, il suscite des résonances inexprimables"*⁷⁰ L'auteur nous révèle donc la valeur de l'ombre et de l'obscurité et son usage dans la culture architecturale japonaise en tant que dispositif précis, recherché et indispensable. Cela nous permet de revenir à Calvino qui affirme: *"Voici donc ce que Leopardi attend de nous pour nous faire goûter la beauté de l'indéterminé et du vague ! Ce qu'il exige dans la composition de toute image, dans la définition minutieuse des détails, dans le choix des objets, de l'éclairage de l'atmosphère, pour atteindre la "vague" désirée, c'est une attention extrêmement précise et méticuleuse. Si bien que Leopardi, que j'avais désigné comme le contradicteur idéal de mon apologie de l'exactitude, se révèle un témoin décisif en sa faveur...Le poète du vague ne peut être que le poète de la précision."*⁷¹ Cela nous porte alors vers le point suivant de ce travail, construire.

V. Construire

Poursuivant ma réflexion sur une architecture poétique, je souhaite proposer une architecture qui aille au-delà de son caractère fonctionnaliste, peut-être vers une architecture *sur-fonctionnaliste*, ordonnée par un espace non cartésien, mais plutôt *sur-cartésien*. Quelles sont les caractéristiques d'un tel espace, d'une telle architecture ?

Premièrement, l'espace doit être éloquent. Michel Foucault, philosophe français, établit le concept d'*hétérotopie*, qui induit la notion d'épaisseur de l'espace, et sa qualité phénoménologique. Pour Foucault, l'espace n'est pas transparent, il est épais. L'auteur dit à ce propos: *"L'oeuvre - immense - de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantasme; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques."*⁷² En architecture, dès le XVIIIème siècle, l'espace a été défini comme éloquent, notamment par Ledoux et Boullée, qui affirmaient que la composition architecturale avait le pouvoir de créer des sentiments chez l'utilisateur. Cette idée a aussi été très présente dans les écrits de Le Corbusier qui définissait l'espace comme étant capable d'émouvoir: *"Mais, tout à coup, vous me prenez au cœur, vous me faites du bien, je suis heureux, je dis: c'est beau. [...] Vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture."*⁷³ Cette idée d'espace éloquent fut également reprise dans les années 60 par l'architecture post-moderne qui voyait en l'architecture un vrai discours, devenant parfois même figurative.

Deuxièmement, intimement lié à au premier point, l'espace doit établir une relation active avec son utilisateur. Leonardo Savioli et Adolfo Natalini questionnaient cet enjeu à travers la recherche d'un espace de spectacle et de loisir, *"pour une nouvelle relation entre l'utilisateur et son*



espace" en 1966, qu'ils ont nommé "*Spazio di coinvolgimento*", c'est à dire, "*Espace d'implication*". La définition de l'espace produit alors une réaction chez l'utilisateur qui devient également le producteur de celui-ci, dans une relation réciproque.

Selon Italo Calvino, ce sont des dispositifs très précis qui permettent de produire de la poésie et de déterminer cet espace éloquent et interactif. Il s'agit alors de réfléchir à ces dispositifs, établis avec rigueur et précision, afin d'approcher cette architecture. Le Corbusier affirmait: "*L'architecture, c'est, avec des matériaux bruts, établir des rapports émouvants. L'architecture est au delà des choses utilitaires. L'architecture est chose de plastique. Esprit d'ordre, unité d'intention. Le sens des rapports; l'architecture gère des quantités. [...] Les éléments architecturaux sont la lumière, l'ombre, le mur et l'espace. L'ordonnance, c'est la hiérarchie des buts, la classification des intentions.*"⁷⁴ Voyons alors quels sont ces rapports émouvants, établis avec précision et puisés dans le monde de la poésie, qui enrichissent l'architecture d'une dimension allant au-delà des choses utilitaires, tout en y répondant, s'inscrivant alors intimement entre raison et poésie, entre poésie et rigueur.

Epaisseur

La notion d'épaisseur en littérature est idéologique et intangible. En architecture, elle devient concrète et maîtrisable. L'épaisseur construit l'ombre et offre des transitions, des seuils, transformant la lumière qui pénètre de l'extérieur vers l'intérieur ou entre différents espaces, en source d'évocation et de beauté. Elle n'est pas lisse et intense, mais complexe et fragile. Elle pénètre l'ombre et l'ombre et la lumière existent alors par la présence de leur opposé.

Au-delà de la pénétration de la lumière, l'épaisseur permet de créer une spatialité au sein du mur lui-même, où des espaces intimes peuvent prendre place. Gaston Bachelard, philosophe français affirmait: "*N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir*"⁷⁵. Une alcôve, une assise, des niches, permettent d'activer le mur et de le rendre non pas limite, mais espace en soi, tout en créant des recoins où la lumière se multiplie par la complexité de la surface qu'elle rencontre.



Le mur n'est plus uniquement mur, mais seuil et espace. Le mur extérieur n'est plus seulement enveloppe, mais lieu de transition de la lumière du jour vers l'intérieur. Les éléments de l'architecture sont amenés au-delà de leur fonction première, définir et construire.

Ombre et Lumière

Les mots d'un poème évoquent et dissimulent à la fois, faisant osciller la pensée entre le flou et l'évidence, entre l'ombre et la lumière. En architecture, Juhani Palasmaa architecte finlandais contemporain, dans son livre *Le regard des sens* affirmait: *"Ombres et obscurités profondes sont essentielles parce qu'elles estompent l'acuité de la vision, rendent la profondeur et la distance ambigus et font appel à la vision périphérique inconsciente et à la fantaisie tactile."*⁷⁶ Ces propos nous rappellent évidemment le vago de Calvino, qui était pour lui le lieu privilégié de la poétique. Il affirmait cela: *"Si les mots nuit, nocturne etc, les descriptions de la nuit, sont particulièrement poétiques, c'est parce que la nuit confond les objets et qu'ainsi l'esprit ne se forme d'elle et de tout ce qu'elle contient qu'une image vague, indistincte, incomplète."*⁷⁷ L'espace du poétique est alors un lieu où la lumière est maîtrisée et où elle devient une véritable composante de l'espace et une possibilité d'atteindre le vague décrit par Calvino.

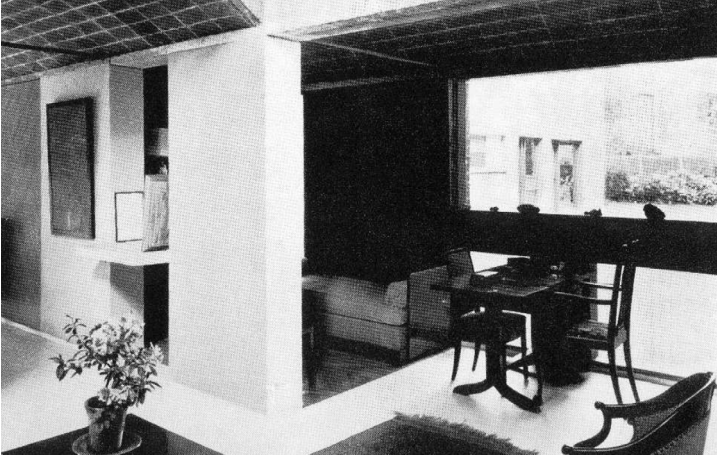
La lumière peut pénétrer l'espace de différentes manières. Directe, indirecte, diffuse, filtrée, naturelle, artificielle, la lumière est une composante maîtrisable. L'architecture japonaise a profondément développé ces notions et il semble évident de s'y plonger afin de comprendre son fonctionnement. Une maîtrise telle que Junichiro Tanizaki, écrivain japonais qui publia en 1933 l'ouvrage *Eloge de l'ombre*, disait cela: *"Et c'est ainsi que nos ancêtres découvrirent un jour le beau au sein de l'ombre et bientôt ils en vinrent à se servir de l'ombre en vue d'obtenir des effets esthétiques."*⁷⁸

Tanizaki défend alors une esthétique de la pénombre en réaction à l'esthétique occidentale où tout est éclairé. Il souligne en particulier l'importance du *shoji* et du *tokonoma*, dispositifs spatiaux de l'habitat



traditionnel japonais, dans ce jeu du clair-obscur. L'auteur l'explique ainsi: *"Dans l'intérieur de la pièce, les shôji ne laissent entrer, de la lumière renvoyée par le jardin, qu'un reflet tamisé. Or c'est précisément cette lumière indirecte et diffuse qui est le facteur essentiel de la beauté de nos demeures."*⁷⁹ Les shôji maîtrisent la lumière par un matériau translucide monté sur une structure en bois coulissante. Une lumière diffuse peut alors s'alterner avec une lumière directe. Les tokonoma sont des petites alcôves surélevées en tatami, où sont exposés des estampes. Tanizaki affirme alors cela: *"Si l'on comparait une pièce d'habitation japonaise à un dessin à l'encre de Chine, les shôji correspondraient à la partie où l'encre est la plus diluée, le toko no ma à l'endroit où elle est la plus épaisse. Chaque fois que je regarde un tokonoma, ce chef d'oeuvre du raffinement, je suis émerveillé de constater à quel point les Japonais ont pénétré les mystères de l'ombre et avec quelle ingéniosité ils ont su utiliser les jeux d'ombre et de lumière."*⁸⁰ Des dispositifs précis, constitués de matériaux déterminants, d'une mise en oeuvre rigoureuse et de métriques précises, permettent de maîtriser la lumière, produisant des moments d'obscurité et d'ombre, constitutifs de la beauté et de l'appréciation des espaces. Cette maîtrise de la lumière était également présente à l'Âge d'Or de la peinture flamande où la variété des ouvertures produisait des atmosphères très particulières qui ont constitué l'essence de ce mouvement pictural.

La construction de ces effets se rapproche de la *modénature*⁸¹ dont parlait Le Corbusier: *"Déjà, dans son plan et par conséquent dans tout ce qui s'élève dans l'espace, l'architecte a été plasticien; il a discipliné les revendications utilitaires en vertu d'un but plastique où il fallait graver les traits d'un visage. Il a fait jouer la lumière et l'ombre à l'appui de ce qu'il voulait dire. [...] À la modénature, on reconnaît le plasticien: l'ingénieur s'efface, le sculpteur travaille. [...] La modénature laisse tomber l'homme pratique, l'homme hardi, l'homme ingénieux; elle en appelle au plasticien. [...] On mesure qu'il ne s'agit plus d'usages, ni de traditions, ni de procédés constructifs, ni d'adaptations à des besoins utilitaires. Il s'agit de l'invention pure, personnelle au point qu'elle est celle d'un homme."*⁸² L'architecte plasticien construit l'entrée de la lumière dans l'espace grâce à différents outils formels. Comme le poète, il dispose d'un vocabulaire qu'il choisit et articule afin de produire l'effet désiré, jouant avec la lumière naturelle, qui pénètre de l'extérieur et varie tout au long

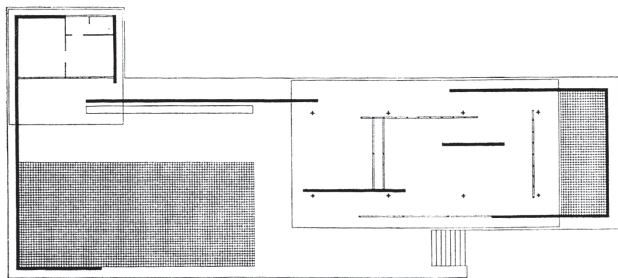


de la journée. La dimension des ouvertures et leur position sur le mur, la géométrie du mur, les cadres de fenêtres, leur épaisseur et leur géométrie, l'usage de filtres et de parties opaques, sont les outils de l'architecte.

La lumière artificielle offre également un jeu d'ombres et de lumières sans fin. Dans le parcours architectural, la présence de ces contrastes se ressent et produit beauté et étonnement. Comme la ponctuation dans l'écriture, la maîtrise de la lumière apporte rythme et cohérence à l'ensemble. Elle permet de mettre en exergue certains espaces et d'en éclipser certains. La teinte de la lumière est également fondamentale. Les lumières blanches révèlent, par leur vérité, toutes les parties ingrates du réel et nous entoure d'une vérité chirurgicale, laide et disgracieuse. Les lumières plus jaunes, enveloppent le réel d'un filtre plus chaud et l'adoucit. Comme à la lumière d'une bougie, la peau est belle et gracieuse. L'intensité lumineuse est fondamentale également. Afin de créer le vague et l'obscurité propre à l'appréciation poétique, il s'agit de ne pas surabonder les intérieurs d'éclairage, mais de l'éclairer avec parcimonie et précision. L'esprit y vagabonde plus librement. Aussi, les lumières directes surexposent souvent les objets qu'elles éclairent, altérant leur forme et empêchant de les apprécier dans leur totalité. Les lumières indirectes créent une lumière diffuse, qui éclaire avec parcimonie et délicatesse chaque objet qui l'entoure, les mettant en valeur et permettant de les apprécier d'avantage.

Articulation

Michel Foucault affirmait dans *Les Mots et les Choses* à propos de l'articulation d'un discours: "*La manière dont [...] les éléments représentatifs fonctionnent en relation avec les autres, dans lesquels ils jouent leur double rôle de désignation et d'articulation, dans lesquelles ils parviennent, par le jeu des comparaisons, à établir un ordre.*"⁸³ Cette pensée exprime parfaitement l'articulation, l'ordre et le sens qui s'établissent entre les choses et les mots. Dans la poésie, peu de mots produisent une multiplicité de sens et une émotion infinie. Cela est atteint par la précision et la pertinence de chaque élément choisi, mais surtout, comme le dit Roland Barthes, par les rapports qui s'établissent entre eux: "*L'économie du langage classique (Prose et Poésie) est relationnelle, c'est-à-dire que les mots y sont abstraits le plus possible au profit des rapports.*"



Aucun mot n'y est dense par lui-même, il est à peine le signe d'une chose, est bien plus la voie d'une liaison. Loin de plonger dans une réalité intérieure consubstantielle à son dessin, il s'étend, aussitôt proféré, vers d'autres mots, de façon à former une chaîne superficielle d'intentions."⁸⁴

Comment cela fonctionne-t-il en architecture ? Comment la disposition de certains éléments suffisent-ils à produire l'émotion que l'on recherche ? L'espace n'est pas seulement créé par les choses que l'on dispose, que l'on "construit" mais par leur relation entre eux, leur articulation, leur positionnement, leur matière. Cela produit quelque chose, bien que non "construit" matériellement. Absent physiquement, mais présent par leur effet. Les ombres, les lumières, les cadrages, les matériaux, participent à la construction de l'espace. Ils ne sont pas objets mais effets et sont tout autant fondamentaux. Par exemple dans le *Pavillon de Barcelone* de l'architecte allemand Mies van der Rohe, construit en 1928, très peu d'éléments sont disposés sur le plan, mais l'espace est complexe et construit par les effets de ces différents éléments, démultipliés par leur articulation et ce qui se crée entre eux et entre eux et le soleil. Si l'on en observe le plan ombré, on y voit différents espaces déterminés, pourtant dans un plan très libre. C'est là où réside la force de ce que je nomme, l'articulation. Dans un espace semblant très libre, tout est pourtant choisi avec précision et pertinence. Une grande rigueur pour un nombre infini d'effets et de poétique. La pensée de Leopardi se confirme alors.

Dans le poème, la présence du vide est importante et les mots sont disposés avec parcimonie sur l'espace de la page. Un espace défini, où le sens se recrée constamment. À ce propos, Stéphane Mallarmé considère que l'espace entre les mots d'un poème et leur position dans l'espace de la feuille sont également producteurs de sens. Italo Calvino nous en parle en ces termes: "*C'est le poète de la concrétude physique, vue dans sa substance permanente et immuable, mais en tout premier lieu il nous dit que le vide est tout aussi concret que les corps solides. Le plus grand souci de Lucrèce*⁸⁵ *semble être d'éviter que le poids de la matière ne nous écrase. Au moment d'établir les rigoureuses lois mécaniques qui déterminent tout événement, il ressent le besoin de permettre aux atomes des écarts imprévisibles par rapport à la ligne droite, tels qu'ils puissent garantir la liberté aussi bien à la matière qu'aux êtres humains. La poésie de l'invisible, la poésie des infinies potentialités imprévisibles de même*

que la poésie du vide naissent d'un poète qui n'a aucun doute quant à la nature physique du monde." ⁸⁶ En architecture, la nature physique du monde est très présente. Par ces mots de Calvino, nous prenons conscience du vide *"tel qu'il puisse garantir la liberté aussi bien à la matière qu'aux êtres humains."* ⁸⁷

Roland Barthes affirmait: *"C'est le retrait même des mots, leur alignement, qui accomplit la nature relationnelle du discours classique. [...] La figure rhétorique, le cliché sont les instruments virtuels d'une liaison"* ⁸⁸ Les liens tissés entre les éléments prévaut alors encore sur la valeur de chaque mot. C'est de leur articulation que chacun prend toute sa signification et sa valeur. *"On s'enchant de la formulation qui les assemble [ndlr: les mots], non de leur puissance ou de leur beauté propres."* ⁸⁹ La nature relationnelle du discours est fondamentale et est créée selon des dispositifs précis. Dans les procédés surréalistes, c'est de la juxtaposition de deux termes, qui n'ont peut-être rien à voir, que se crée une tension poétique. Le fait de mettre en relation différentes choses aboutit systématiquement à une certaine tension et quelque chose en émane. Néanmoins, des rapports peuvent être plus riches que d'autres, selon la pertinence des éléments choisis.

Comme entre les mots d'un poème, des relations s'établissent entre les éléments déterminants de l'espace et la relation qui s'établit entre eux prévaut encore sur la valeur de chaque élément pris séparément. Le principe d'articulation est alors fondamental. Des rapports s'établissent, de l'émotion en émane et c'est l'architecture qui se concrétise. Le Corbusier disait à ce propos: *"Vous m'attachez à cette place et mes yeux regardent. Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports. Ces prismes sont tels que la lumière les détaille clairement. Ces rapports n'ont trait à rien de nécessairement pratique ou descriptif. Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont le langage de l'architecture. Avec des matériaux bruts, sur un programme plus ou moins utilitaire que vous débordiez, vous avez établi des rapports qui m'ont ému. C'est l'architecture."* ⁹⁰

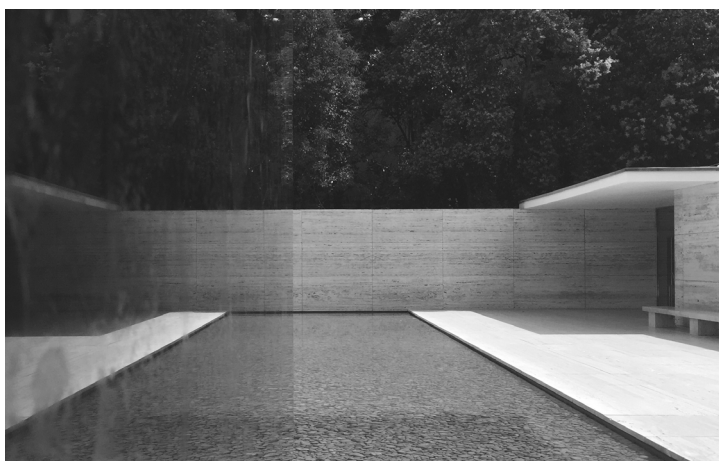
Surface

Roland Barthes affirmait dans *Le degré zéro de l'écriture*: "*Dans la poésie moderne, les rapports ne sont qu'une extension du mot, c'est le Mot qui est "la demeure", il est implanté comme une origine dans la prosodie des fonctions, entendues mais absentes. [...] C'est le Mot qui nourrit et comble comme le dévoilement soudain d'une vérité; dire que cette vérité est d'ordre poétique, c'est seulement dire que le Mot poétique ne peut jamais être faux parce qu'il est total: il brille d'une liberté infinie et s'apprête à rayonner vers mille rapports incertains et possibles.*"⁹¹ Le mot, par sa forme, son caractère, le sens qu'il porte, produit de nombreux effets autour de lui.

En architecture, le caractère et l'identité de chaque élément sont également fondamentaux. La *demeure* est la matière et la surface. C'est grâce à cela qu'est créé un ensemble qui porte son propre sens. Elle dit et lie à la fois chaque élément du discours.

Dans le *Pavillon de Barcelone* de Mies van der Rohe, trois éléments sont déposés sur le plan et l'espace se crée. La matérialité de chaque élément multiplie son effet et renforce l'articulation de l'espace autour de lui. Il y a quelque chose d'infini, de mystérieux dans les reflets, la transparence, créés par la nature et la mise en oeuvre de ces matériaux. La qualité de l'espace créé est alors fondamentalement déterminée par la qualité et la puissance expressive de ce qui le détermine. Le plein est alors autant important que le vide.

Chaque espace est déterminé par les limites qui l'entourent. La nature et la qualité de ces limites sont fondamentales à la définition du vide créé. Par essence, l'espace est délimité et défini. Néanmoins, par l'articulation et la nature de ce qui le détermine, l'espace crée va au-delà de ses limites physiques, tout comme la poésie va au-delà de son propre sens. Eugenio Montale, poète italien du XX^{ème} siècle qui reçut le Prix Nobel de littérature en 1975 disait cela à propos de la poésie: "*Car ici les choses ne sont pas elles même, mais déclenchent sans cesse, se décomposent prismatiquement, en une multitude d'autres choses*"⁹² L'espace est alors défini, mais non fini. Cela est permis par la nature de ces limites. Leurs surfaces, leurs natures, leurs proportions, leurs dimensions, leur articulation créent des potentialités infinies.



Il y a dans certaines surfaces aussi quelque chose d'indéfini, quelque chose de mystérieux. Par exemple, le reflet du marbre ou du métal, les ombres des textiles, la présence froide de la pierre. Eugenio Montale, affirmait quelque chose de similaire à propos de la littérature: *"L'œuvre littéraire est l'une de ces portions minimes où l'existant se cristallise en une forme, acquiert un sens, qui n'a rien de fixe, de définitif, n'est pas rigidifié en une immobilité minérale, mais vivant comme un organisme. La poésie est la grande ennemie du hasard, bien qu'elle soit elle aussi fille du hasard et qu'on sache que c'est lui, en dernière instance, qui remportera la partie."*⁹³. Certains matériaux, comme le verre, ou les matériaux translucides et textiles, ou alors l'usage de filtres, produisent un profond mystère qui anime nos perceptions et nourrit notre imagination et notre rêverie. Calvino disait à ce propos: *"À ce plaisir contribuent la variété, l'incertitude, le fait de ne pas tout voir, ce qui laisse l'imagination errer sur l'invisible. [...] A ce propos, j'observerai que le plaisir de la variété et de l'incertitude l'emporte sur celui de l'apparente infinité et de l'uniformité sans mesure."*⁹⁴ Ce mystère et cet indéfini, construit par l'exactitude et la détermination de ces surfaces, participent également au vague de Calvino. Les matériaux sont un monde en soit, riche d'effets, d'évocations, d'émotions. Grâce à eux, l'espace construit se prolonge dans l'espace du matériau. *"C'est parce que l'œuvre s'épaissit et se dilate de l'intérieur en vertu du système vital qui lui est propre. Le réseau qui relie toutes les choses est également le thème de Proust ; mais chez Proust, ce réseau est fait de points spatio-temporels occupés successivement par chaque être, ce qui comporte une multiplication infinie des dimensions de l'espace et du temps. Le monde se dilate jusqu'à devenir insaisissable."*⁹⁵ Il existe ce quelque chose qui dépasse l'espace créé. Une portion du monde que l'architecte détermine, mais tout en le laissant indéfini et infini. Une portion d'un monde idéal et rêvé. Alors le plein détermine le vide, mais détermine aussi son propre espace, par sa matérialité, sa position, ses dimensions. L'infini crée par le fini. Le vague crée par la plus grande rigueur. Le paradoxe se situe dans toutes les couches de ces gestes créatifs.

Le Corbusier disait: *"Les éléments architecturaux de l'intérieur sont des surfaces qui se joignent pour recevoir la lumière et accuser des volumes."*⁹⁶ Les surfaces articulent et définissent l'espace. Nous pouvons établir différentes notions qui déterminent le caractère de chaque surface.

LE NOMBRE

EXISTÂT-IL

autrement qu'hallucination épave d'agonie

COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL

sourdant que nié et clos quand apparut
enfin

par quelque profusion répandue en rareté

SE CHIFFRÂT-IL

évidence de la somme pour peu qu'une

ILLUMINÂT-IL

LE HASARD

Choit

la plume

rythmique suspens du sinistre

s'ensevelir

aux écumes originelles

nagûdres d'où sursauta son délire jusqu'à une cinse

flétrie

par la neutralité identique du gouffre

Taille des surfaces: grandeur, largeur, hauteur, proportions, épaisseur

Niveau de transparence ou d'opacité: transparent, translucide, opaque

Niveau de réflexion: esquisse d'un reflet, reflet, miroir

Niveau de porosité: glissant, lisse, rugueux, très rugueux

Densité: léger, massif

Type de matérialité: naturelle, minérale, textile, artificielle, métallique

Chaleur du matériaux: froid, tempéré, chaud

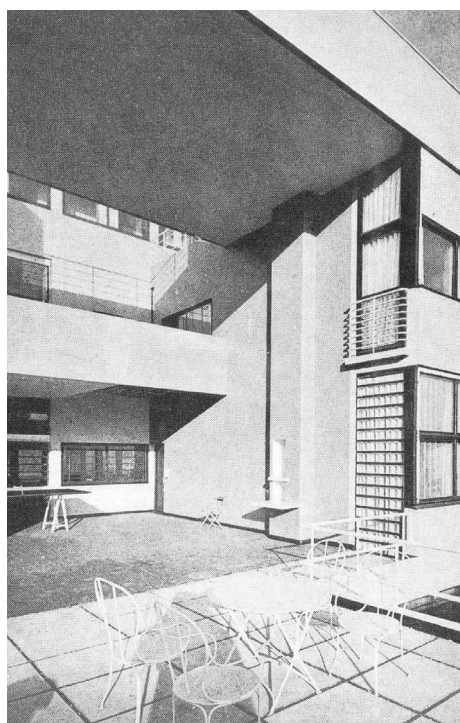
Couleur: du chaud au froid, du sombre au clair

Niveau de définition: uni, calpiné, partitionné; échelle de ces derniers

Chaque caractéristique peut produire des effets particuliers. Il s'agit alors de choisir avec pertinence ce qui convient le mieux à l'atmosphère recherchée. Juhani Pallasmaa disait: "*La peau lit la texture, le poids, la densité et la température du matériau.*"⁹⁷ Les dispositifs architecturaux revêtent leur qualité grâce aux surfaces qui les déterminent. Par exemple le salon de thé japonais, construit de bois et recouvert de nattes de bambou, crée une atmosphère paisible et chaleureuse, nécessaire à la cérémonie du thé et à son appréciation.

Parcimonie

Dans un poème, peu de mot, peu de ligne et tant de sens. Une autre notion fondamentale de la poésie est alors la parcimonie. Dans l'espace du poème comme dans l'espace architectural, nous découvrons que la parcimonie est reine. Prenons à ce propos le travail poétique de Giuseppe Ungaretti, poète italien du XX^{ème} siècle: "*La valeur essentielle de la poésie d'Ungaretti [...] est dans la recherche d'une nouvelle valeur pour le mot, qu'il réduit à ses éléments essentiels. Le poète détruit le vers, vise à l'essence du mot. Il cherche le mot clair et direct, qui fait émerger le sentiment, tissant un discours qui se continue de poème en poème.*"⁹⁸ L'architecture déterminée dont je parlais auparavant naît alors de gestes précis et déterminants, disposés avec rigueur et parcimonie.



Dimension

La poésie suit une métrique précise. Le sonnet, par exemple, suit un schéma très strict. Il doit être composé de 14 vers, doit contenir deux quatrains suivis de deux tercets, être entièrement formé d'alexandrins et la disposition des rimes doit épouser la structure suivante ABBA ABBA CCD EDE, tout en alternant des rimes masculines et féminines, sans qu'aucun mot n'apparaisse plus d'une fois. À l'intérieur de ce cadre précis, tout peut se créer, dans une grande liberté de relation, où l'esprit voyagera entre les mots, créant un nouveau sens, une nouvelle réalité.

L'architecture est chose de mesure également. Elle impose des métriques et des lois physiques. À l'intérieur de ce cadre raisonné, tout se crée. Néanmoins, les dimensions de l'architecture ont été majoritairement standardisées et réduites *a minima*, suivant des métriques réglées par la standardisation et l'optimisation. Peut-on outrepasser ces règles habituelles afin de produire étonnement, beauté et harmonie ? Le Corbusier, avec le *Modulor* a tenté cela: *"Essai sur une mesure harmonique à l'échelle humaine applicable universellement à l'architecture et à la mécanique."*⁹⁹ Il en dit ceci: *"La démonstration sommaire du "Modulor" est faite. Le "Modulor" gère les longueurs, les surfaces, les volumes. Il maintient partout l'échelle humaine, se prêtant à l'illimité des combinaisons, il assure l'unité dans la diversité, bénéficie inestimable, miracle des nombres"*¹⁰⁰. Tout y est harmonisé et cohérent, assurée par une mesure qui relie chaque dimension à l'autre. Purement rationnelle, mais émanant aussi de la nature, le nombre d'Or à la base du Modulor établit un cadre rationnel à l'intérieur duquel Le Corbusier laisse libre cours à son imagination. La raison est ici au service de l'imagination et de la poétique. C'est elle qui lui permet d'exister et de s'épanouir, produisant la beauté par l'harmonie et les proportions respectées. Loin d'être opposés, rationnel et poétique sont ici au service l'un de l'autre et s'épanouissent de leur coexistence.

Nous pourrions considérer les différents éléments de l'architecture comme l'avait défini le Corbusier dans *Le Modulor* ainsi: *a) des longueurs, des sols et des panneaux; b) des parois et des plafonds; c) des hauteurs; d) des volumes.*¹⁰¹ Il établit un système où tout est lié par une mesure commune, un cadre métrique déterminé. Les mesures ici se répondent et produisent l'harmonie. Peut-on, comme en poésie, jouer

avec ces règles métriques, afin de mettre en exergue des moments, ou de créer une tension significative ? Tout en maintenant l'harmonie par les proportions, peut-on exagérer certaines mesures, afin de produire des contrastes, produisant étonnement et émotion ? Tentons des couloirs avec des proportions très verticales, contrastant fortement avec un espace plus bas et chaleureux. Des redents profonds, produisant ombres et intimité, restant dans un cadre harmonique et provoquant de l'inattendu. Alors cet espace rationnel, peut devenir poétique.

En poésie, un schéma métrique est une représentation abstraite de la structure d'un mètre. Le schéma est composé de positions métriques que l'on peut se représenter comme des « cases vides » destinées à recevoir des unités prosodiques telles que les syllabes. Le mot et l'espace, le son et le silence, s'alternent dans un rythme harmonieux. Marcel Broodthaers, artiste plasticien belge, peint le poème typographique de Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*¹⁰², en remplaçant les mots par des surfaces noires. Le poème devient alors une alternance de vide et de plein, mettant en valeur la recherche compositionnelle de Mallarmé et révélant le rythme de la poésie, évoquant alors le rythme du plein et du vide qui s'alternent également dans l'espace architectural. À ce propos abordons la notion de séquence.

Séquence

À la lecture d'un poème, nos yeux se déplacent entre les mots et cela même produit du sens et de l'étonnement. Chaque mot et chaque vers se suivent dans un dessein particulier et la respiration qui les sépare est fondamentale au sens créé. Rythme, pieds, césures, espaces, rimes, cela produit la séquence du poème.

L'habiter présuppose le mouvement. Considérer ce niveau de perception enrichit les relations qui peuvent s'établir entre les différents éléments qui composent l'espace. Par le mouvement, l'espace est perpétuellement recomposé, la perception de chaque élément modifiée. L'espace est alors indéterminé sachant qu'il est redéfini constamment par le regard de l'Homme qui y vit et qui s'y déplace. Afin de profiter de ces potentialités,



Le Corbusier a développé le dispositif de *la ballade architecturale*, qui consiste alors à construire un parcours défini, grâce auquel l'Homme va apprécier tous les potentiels de l'espace qui l'entoure et le recomposer par son déplacement. Cette idée renforce la multiplicité de l'espace et tous les potentiels qu'il peut contenir. Par la construction d'une séquence particulière, de points de vues, de cadrages, l'espace se renouvelle et l'architecture se développe au-delà de ses propres limites. Cela rappelle la pensée de Calvino: par la redécouverte constante de l'espace, offerte par une séquence spatiale riche et déterminée, l'espace n'est plus absolu et défini, mais multiple et indéfini. L'architecture est alors le lieu du vago, lieu privilégié de la poétique.

La circulation répond souvent à un souci fonctionnel d'efficacité et de rapidité, dans le but d'amener l'habitant d'un point à un autre, le plus aisément possible. Pourtant, la circulation ne peut-elle pas devenir également le lieu de la poétique, d'une vague, d'une dérive, à travers des dispositifs particuliers ? Guy Debord, situationniste disait à ce propos: "*La dérive est une technique de déplacement sans but. Elle se fonde sur l'influence du décor. Toutes les maisons sont belles. L'architecture doit devenir passionnante.*"¹⁰³ Suivant des métriques inhérentes à l'architecture, le rationnel peut être outrepassé et l'architecture portée vers une qualité réjouissante et passionnante.

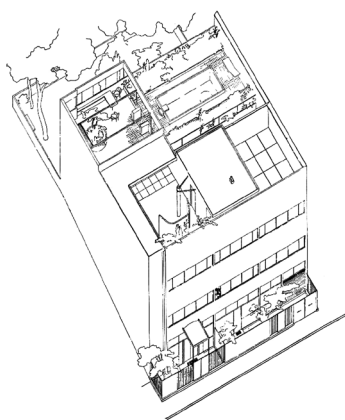
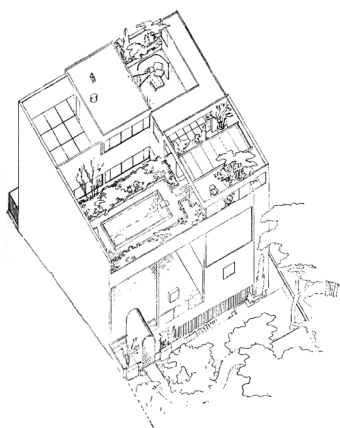
L'espace est expérimenté et l'on y habite. Benoît Goetz, philosophe contemporain, disait à ce propos dans son livre *Théorie des maisons*: "*Et Deleuze à propos de Foucault: "...quand il entrait dans une pièce, c'était plutôt comme un changement d'atmosphère, une sorte d'événement, un champ électrique ou magnétique..."* Voilà le changement de perspective que nous proposons: c'est le corps qui architecture (au sens verbal du terme), c'est avec nos corps que nous modifions l'espace. Il s'agirait de concevoir l'habiter comme une chorégraphie généralisée. Un bergsonien dirait sans doute que l'habiter est une durée, tandis que les structures construites se déploient dans l'espace et à partir de l'espace, celui de la géométrie et de la perspective scientifique. Certes, mais l'habiter n'en est pas moins jeu avec l'espace, dynamisation de l'espace, invention de blocs d'espace-durée (comme dirait peut-être Deleuze). *Zeit-spiel-raum*. Il faut du temps pour mettre l'espace en jeu (danse). Il faut du rythme et de la musique. [...] Il faut de l'espace pour avoir le temps: "un espace



de temps". C'est ce noeud de temps, d'espace et de jeu qui définit l'habitation." ¹⁰⁴ Alors l'espace et le temps définissent l'habitation et c'est en cela que le parcours et la séquence sont fondamentaux.

Juhani Pallasmaa définissait l'espace ainsi: *"L'espace en terme d'interactions et d'interrelations dynamiques. [...] Il s'ensuit que la réaction corporelle est un aspect inséparable de l'expérience de l'architecture."*¹⁰⁵ Le Corbusier disait à ce propos: *"L'architecture est jugée par les yeux qui voient, par la tête qui tourne, par les jambes qui marchent. L'architecture n'est pas un phénomène synchronique, mais successif, fait de spectacles s'ajoutant les uns aux autres et se suivant dans l'espace et dans le temps. [...] Cette seconde maison sera donc un peu comme une promenade architecturale. On entre: le spectacle architectural s'offre de suite au regard; on suit un itinéraire et les perspectives se développent avec une grande variété; on joue avec l'afflux de la lumière éclairant les murs ou créant des pénombres. Les baies ouvrent des perspectives sur l'extérieur où l'on retrouve l'unité architecturale."*¹⁰⁶ Néanmoins, Le Corbusier s'amuse à rappeler l'étonnement de ces multitudes d'effets, contenues dans un cadre purement rationnel en ces termes: *"Il s'agit d'une véritable promenade architecturale, offrant des aspects constamment variés, inattendus, parfois étonnants. Il est intéressant d'obtenir tant de diversité quand on a, par exemple, admis au point de vue constructif, un schéma de poteaux et de poutres d'une rigueur absolue."*¹⁰⁷ Cela emmène donc l'architecture au-delà du champ mesurable rationnel et constitue un lieu de tension entre rationnel et poétique. Comme le disait Pallasmaa: *"L'espace architectural est un espace vécu plutôt que physique, l'espace vécu transcende toujours la géométrie et le champ mesurable"*¹⁰⁸. Ainsi la perception de l'architecture et sa recomposition multiple à travers l'expérience, emmènent l'architecture au-delà de ses propres limites et transcende sa nature d'espace déterminé, entre son existence propre et ce qu'elle devient par l'habiter.

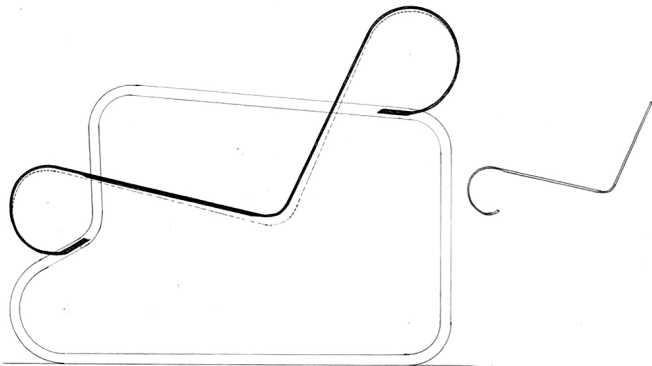
Je souhaiterais clore ce point par cette citation de Merleau-Ponty: *"Un paysage qui déjà avait capté l'esprit avec l'oeil, où le proche se diffuse dans le lointain et le lointain fait vibrer le proche, où la présence des choses se donne sur fond d'absence, où s'échangent l'être et l'apparence"*¹⁰⁹



Structure

Dans la poésie, la structure est fondamentale et inhérente à son existence. Néanmoins, elle n'est pas mise en évidence. On la ressent par la rigueur du rythme et des rimes et par la cohérence et l'harmonie qu'il en émane. La structure sous-tend la poésie, mais disparaît sous la valeur et le poids des mots qui s'articulent.

En architecture, le rapport de l'espace créé et de la structure qui le détermine est une question fondamentale qui a suscité de nombreux débats dans toute l'histoire de l'architecture. Je souhaite ici exposer deux pensées contemporaines qui nous révèlent comment la structure participe au récit et à l'harmonie de l'ensemble. Rem Koolhaas par exemple, grâce notamment à son ingénieur Baldon, a fait de la structure un acteur du récit. Elle est nue et visible et participe au narratif mis en place dans ses bâtiments. Elle est là, perceptible et donne à l'ensemble, rythme, beauté et étonnement. Chez Le Corbusier au contraire, grâce à son système *domino*, la structure ponctuelle est comme les tenants de fers à l'intérieur d'une sculpture. Elle permet à l'ensemble d'exister, tout en disparaissant souvent. Elle permet de libérer les façades, les étages et de produire l'espace en tant que volume creusé, sculpté. Les éléments structurels sont secondaires et le récit est apporté par un jeu de masses, de prismes et de composition sous la lumière, plutôt que par l'expression de la structure en elle-même. Ces deux approches opposées participent toutes deux à une certaine poétique. La structure au service de l'espace, s'exprimant différemment dans ces deux cas, mais recherchant constamment une logique des masses et de la pesanteur, dialoguent directement avec le corps de celui qui l'habite.

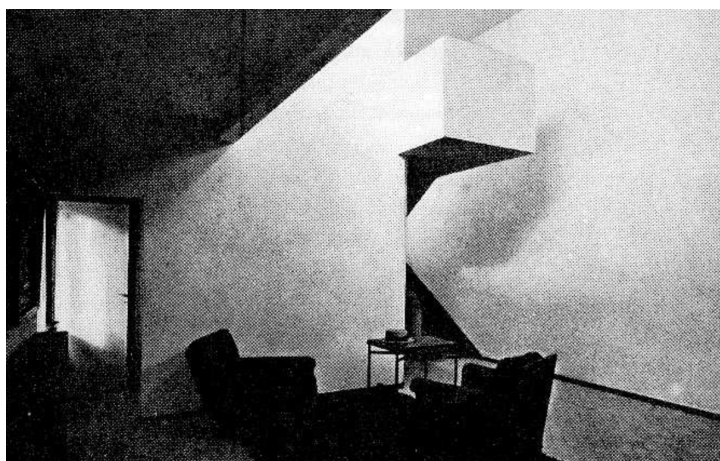


Mobilier et objet

Dans le poème, il n'existe peu d'autre chose que le mot et le vide. La présence unique de ces deux éléments qui s'articulent produit quelque chose de pure, incisif et puissant et permet de concentrer notre attention sur l'essentiel, le sens.

En architecture, le sens et l'espace sont également créés par l'articulation de deux éléments fondamentaux: le plein et le vide. Je vois alors une valeur dans l'union du meuble et du mur, se réunissant dans un élément permettant d'articuler l'espace tout en devenant un objet d'usage. La conception de mobilier intégré à l'articulation spatiale constitue un apport de qualité et de détermination fondamentales. Très présent dans l'oeuvre de Le Corbusier, cette recherche du détail rend chaque espace habitable et constitue un discours direct vers l'utilisateur, *"j'ai déposé cela ici pour toi afin que tu habites"*. Alors l'architecture ne se situe pas dans une recherche de composition en plan, mais dans le travail de chaque détail de l'espace, afin d'y accueillir tous les éléments de la vie et d'y prévoir d'une certaine manière son déroulement. Dans ce cadre déterminé, la plus grande liberté pourra s'exprimer. À ce propos, Juhani Pallasmaa citait l'architecture de Eileen Gray, architecte et designer, en ces termes: *"Eileen Gray, dont le dessin semble provenir de l'étude des infimes situations de la vie quotidienne plutôt que des préconceptions visuelles ou de composition."*¹¹⁰ Cela tout en produisant de la beauté grâce à ces formes. Pallasmaa ajoute: *"En fait un grand architecte libère des images de vie idéale cachées dans les espaces et les formes."*¹¹¹ Alors il s'agit de dessiner également les éléments d'usage dans chaque détail de l'architecture, afin d'y accueillir tous les aspects de la vie.

Ce n'est pas un fait de hasard si les architectes ont souvent été également designer de mobilier, d'objets et de choses d'usage. La recherche esthétique et plastique ne s'arrête donc pas à l'espace, mais aux objets qui s'y installent et qui dialoguent alors avec l'architecture. Existe-t-il dans les objets du quotidien, quelque chose de poétique, pouvant dialoguer avec l'architecture et mettre en valeur son expression ? Les recherches sur le mobilier des designer-architectes démontrent un rapport étroit au corps et à l'assomption de ses différents mouvements et situations corporelles. Par exemple la chaise longue de Le Corbusier, le fauteuil de Alvar Aalto,



les services de Luigi Caccia Dominioni témoignent de cela. D'ailleurs, Pallasmaa en dit cela: *"Le commentaire de Aalto sur les intentions sensorielles dans la conception de son mobilier le révèle clairement: "Un meuble qui fait partie de l'habitat quotidien d'une personne ne doit pas renvoyer la lumière à l'excès, de même il ne doit pas être gênant en termes de son, d'absorption sonore etc. Un meuble qui entre intimement en contact avec l'homme, par exemple une chaise, ne doit pas être fait avec des matériaux trop conducteurs de chaleur." Aalto était nettement plus intéressé par la rencontre de l'objet et du corps de l'utilisateur que par une simple esthétique visuelle."*¹¹² De ces objets émane une vérité du corps et une efficacité de la forme épousant la fonction avec finesse, pureté et précision. Ces objets prennent place dans l'espace avec naturel et dialoguent avec l'architecture, tout en la mettant en valeur.

Contraste

Un oxymore est une figure de style qui allie de façon inattendue deux choses opposées, les mettant en tension et produisant un effet nouveau par la juxtaposition de leurs antagonismes et de leur contraste. La fameuse "obscurité clarté"¹¹³ de Corneille suscitera un monde d'images et d'émotions pour celui qui la lit. La mise en relation de deux notions opposées produit quelque d'inconcevable par la logique qui éveille donc l'imaginaire.

Dans l'architecture, les contrastes produisent cet effet par le même procédé. Chaque élément est renforcé par la présence de son opposé. L'ombre, la lumière, les éclairages, les ouvertures, les proportions, les dimensions, les matériaux, les couleurs, les surfaces, la séquence, peuvent être traités de manière oxymorique, créant du contraste au cœur de l'architecture et démultipliant leurs effets. Cela permet de conscientiser d'avantage chaque chose, en ayant vécu quelque chose de fortement différent quelque mètres auparavant ou quelque mètres plus tard. L'ombre est appréciée par l'expérience antérieure ou postérieure de la lumière, l'espace intime est d'avantage apprécié ayant expérimenté un espace vaste et généreux et il en va de même pour chaque opposition qui peut se trouver dans l'architecture. Dans la séquence, le contraste est fondamental. Il permet de différencier et de renforcer chaque moment de



l'espace. Son caractère est accentué par son unicité, établie en l'entourant de ses opposés et sa merveille se révèle.

Dans la villa La Roche Jeanneret¹¹⁴ de Le Corbusier à Paris par exemple, nous arrivons d'un espace à plafond bas et plutôt sombre, vers un grand espace à double hauteur, plongé dans la lumière. On y avance et au bout de la pièce, on découvre une longue rampe qui nous emmène vers l'étage supérieur, tout en pouvant apprécier l'ampleur de l'espace et nous approchant toujours davantage de la lumière du jour qui pénètre par les fenêtres en longueur bordant la pièce. L'on pénètre alors dans un espace à plafond bas, aux murs plus foncés, qui renforcent l'expérience que nous venons de vivre et augmente également le sentiment chaleureux et intimiste de cet espace que nous découvrons alors. Un espace plus sombre, pour ensuite retrouver un espace plus lumineux, mais éclairé différemment encore. Une lumière zénithale découpe un carré de lumière au sol et l'on ressent une lumière indirecte venant depuis le bas du grand espace en triple hauteur centrale, baigné de lumière à l'étage inférieur par un large pan de verre. Le garde-corps bibliothèque nous laisse découvrir ce grand espace central que nous dominons. De là, on peut redescendre par un escalier pris entre deux murs, dans une plus grande obscurité, avant d'accéder à l'étage inférieur, duquel on redécouvre le vaste espace central, d'un autre point de vue et dans une autre atmosphère. Dialogue du bâti avec la gravité, un petit balcon s'avance et nous permet de découvrir la passerelle, longée de larges vitrages, donnant sur les magnifiques arbres extérieurs. Le parcours continue, les découvertes ne cessent de se multiplier et l'espace de se démultiplier. Chaque fois que nous pénétrons la maison, nous découvrons de nouvelles intentions, de nouveaux moments, de nouvelles séquences, de nouveaux regards, portant l'espace crée bien au-delà de ses limites physiques et concrètes.

Dans l'appartement Beisteigui¹¹⁵ également, Le Corbusier joue avec les contrastes des cadrages, des ouvertures et des perceptions. En bas, dans l'appartement, le système structurel permet aux façades de s'ouvrir sur l'extérieur et de regarder le paysage frontalement et d'y être immergé. Lorsque l'on arrive sur la toiture, à l'air libre, on découvre une énième pièce, qui nous enferme, tout en nous obligeant à regarder vers le haut, vers le ciel, que nous prenons alors le temps de contempler. Chacun de ces moments particuliers est renforcée par la présence de l'autre et Le

Corbusier ici nous questionne sur l'identité même de la toiture, de la couverture, de la terrasse, du mur et du ciel.

Conclusion

Alors nous pouvons conclure ce point en revenant à la littérature et à ces quelques mots de Mallarmé: *"Il faut éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur: l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses."*¹¹⁶. Par tous les différents éléments approfondis dans cette partie, nous comprenons les différents enjeux de cette architecture poétique, du vague, de la détermination. Allant au-delà de l'architecture rationnelle, ces gestes déterminants emmènent l'architecture dans quelque chose de merveilleux, de puissant, frappant l'imagination et l'émotion de celui qui l'expérimente. Pallasmaa disait: *"Un travail d'architecture ne saurait être transparent dans ses motivations utilitaires et rationnelles; il doit maintenir son secret impénétrable et son mystère afin de déclencher notre imagination et notre émotion."*¹¹⁷ Par cette recherche, l'Homme est assumé dans sa nature complexe et non abstrait de ses sens et de sa part émotionnelle.

Alors l'architecture se situe dans cette double attention: *"D'un côté, la réduction des événements contingents en schémas abstraits au moyen desquels on puisse accomplir des opérations et démontrer des théorèmes; et, de l'autre, l'effort des mots pour rendre compte avec la plus grande précision possible de l'aspect sensible des choses."*¹¹⁸ Nous pouvons remplacer dans cette citation les *mots* par les *dispositifs* abordés dans ce point.

La recherche poétique emmène alors l'architecture vers une réalité supérieure, *"une invitation à l'espérance fondée sur la création poétique [...] dans un désir haletant de tirer quelque valeur de la réalité."*¹¹⁹ Elle porte le réel vers quelque chose de plus intense, de plus beau, car *"la poésie est une affirmation d'être, une présence, une valeur positive"*¹²⁰. Alors je terminerai ce point en élevant l'architecture au rang d'art et en affirmant cette valeur: *"L'art projette un idéal inaccessible, l'idéal d'une beauté touchant momentanément à l'éternel."*¹²¹

VI. Au-delà

J'ai souhaité dans ce travail regarder vers le rationalisme et comprendre ses limites. Non dans un désir de le refuser, mais d'en saisir l'essence, afin de pouvoir contrer ses excès et d'user de ses forces. Le rationnel est fondamental et inhérent à notre existence et à la pratique de l'architecture. Toutefois, je pense que son existence seule ne suffit pas à répondre au besoin de l'Homme, qui a besoin de se loger certes, mais surtout de vivre. Le rationnel porte sa valeur, mais mérite d'être bouleversé afin de proposer quelque chose de supérieur, ce que j'ai nommé le *rationalisme poétique*. Le rationnel et l'émotion ont souvent été opposés, par exemple, en opposant les phénoménologues et les fonctionnalistes dans l'architecture. J'estime que cela est une erreur, que cette opposition doit cesser et se réconcilier dans un projet dialectique, dépassant la contradiction, au profit d'une vérité supérieure, assumant la dualité de l'existence humaine.

Le caractère essentiel de l'architecture se situe dans sa détermination d'un espace fini et absolu, qui, de nature s'oppose à la poétique, lieu de l'imaginaire, de l'infini, de l'indéterminé, lié intimement au monde de l'émotion et des perceptions. J'ai vu la possibilité d'une réconciliation de ces deux notions opposées de notre humanité dans une architecture assumant, elle aussi, sa nature duale. La raison au service de la poétique, dans une relation d'interdépendance. Il s'agit de déterminer l'espace afin de créer ce vague, cette poétique, sans toutefois aboutir à une architecture totalitaire, qui rejoindrait l'excès de raison dont il était question dans la première partie de mon travail. Trouver alors une juste mesure entre le degré zéro de l'architecture, où rien n'y est déterminé et une architecture déterminée, laissant place au vague et à la poétique. L'équilibre est alors complexe et délicat. Construire la nuit, le flou, qui produiront l'indétermination que l'on recherche, emmenant l'usager dans le vague et la rêverie dont il est question dans la poétique. Pourquoi parler de la rêverie ? Car, dans le rêve, il y a cette notion de l'irréel, de la pensée libre, scénariste de son propre imaginaire qui reconstruit une réalité désirée et allant au-delà des limites de la raison.

L'architecture en tant que langage, j'ai vu l'existence d'un monde de relations entre la poésie et l'architecture. "*Le poète du vague ne peut être que celui de la précision.*" ¹²² Dans une même posture, l'architecte du vague ne peut être que celui d'une grande rigueur. J'ai recherché alors dans l'architecture ce qui permettrait de produire ce *vago*, à travers des principes et des dispositifs. Je vois en ces gestes et cette attention une architecture supérieure, merveilleuse et puissante, qui a le pouvoir d'émouvoir l'Homme et de le toucher dans sa profonde humanité et aussi de magnifier la raison, qui porte sa propre valeur.

Alors l'Architecture Poétique, celle qui dépasse le paradoxe fondamental de notre humanité et la dualité inhérente à l'architecture, est l'oeuvre d'une grande rigueur. S'inscrivant dans le cadre rationnel et métrique de l'architecture, elle emmène l'architecture au-delà, vers des éléments de merveille, des éléments intenses qui brisent cette régularité sans que cette régularité soit mise en cause par des formes étranges. La poétique et les dispositifs poétiques troublent l'espace cartésien et rationnel dans lequel ils s'insèrent, dans une architecture allant au-delà de sa propre réalité physique. La racine d'un autre paradoxe est dans cette question. Jusqu'où va l'architecture ? En faisant l'hypothèse qu'elle pourrait ne jamais s'arrêter.

Notes

- 1 Le Corbusier, Vers une architecture. Paris: Flammarion, Champs Arts, 2018, p.145
- 2 Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture. Paris: Editions Points, 2014, p.38
- 3 Umberto Eco, L'oeuvre ouverte. Paris: Points, 2015 , p.11
- 4 Le Corbusier, Vers une architecture. Op. cit., p.V
- 5 Roland Barthes, Le degré zéro de l'écriture. Op. cit., p.37
- 6 Vitruve, De architectura, Trad: "au sujet de l'architecture", -15
- 7 Le Corbusier, Vers une architecture. Op. cit., p.114
- 8 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Raison>
- 9 <https://cnrtl.fr/definition/raison>
- 10 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Raison>
- 11 Aristote, La Métaphysique, livre 4, -350
- 12 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Raison>
- 13 <https://fr.wikipedia.org/wiki/Raison>
- 14 Le Corbusier, Vers une architecture. Op. cit., p.7
- 15 Déf.: Ce qui fait qu'un être est lui-même et non pas un autre
- 16 Le Corbusier, Vers une architecture. Op. cit., p.XVII
- 17 Alain de Botton, L'architecture du bonheur. Paris: Folio Poche, 2006
- 18 Déf.: Dans le champ des sciences, le réductionnisme est une position philosophique, opposée à l'idée de holisme. Elle fut majoritairement théorisée par Ernest Nagel, philosophe des sciences et de la physique. Elle s'appuie sur une stratégie de simplification et consiste à réduire une notion en d'autres notions plus fondamentales. Elle s'oppose au holisme, qui tend à expliquer un phénomène comme étant un ensemble indivisible, la simple somme de ses parties ne suffisant pas à le définir. Descartes et son "Discours de la Méthode" est un des tenants du réductionnisme.
- 19 Déf.: Soit l'organisation d'un territoire en différentes zones définies
- 20 Ernst Neufert, Les Éléments des projets de construction. Allemagne, 1936
- 21 Karel Teige, The Minimum Dwelling. Cambridge: MIT Press, 2002
- 22 Maurice Merleau-Ponty, L'oeil et l'esprit. Paris: Gallimard,

- Collection Folio Essais, 2019, p.10
- 23 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Paris: Gallimard, 2017, p.17
- 24 https://fr.wikipedia.org/wiki/Nouvelle_Objectivité
- 25 Trad.: Minimum vital
- 26 Trad.: La cité du Weissenhof, du nom d'un quartier de Stuttgart
- 27 Trad.: L'habitation
- 28 Le Larousse
- 29 Le Corbusier, *Vers une architecture*. Op. cit., p.145
- 30 Le Corbusier, *Le Modulor*. Bâle: Editions Birkhäuser, 2000. p.113-114
- 31 Le Corbusier, *Le Modulor*. Bâle: Editions Birkhäuser, 2000
- 32 Ibid., p.1
- 33 Le Corbusier, *Modulor 2*. Bâle: Editions Birkhäuser, 2000. p.162, fig. 60
- 34 Déf.: Traduction du principe d'Existenzminimum
- 35 Fritz Lang, *Metropolis*, adapté du roman original de Thea von Harbou. Film muet, noir et blanc, 153min, Allemagne, 1927
- 36 <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/générique/36544>
- 37 Rem Koolhaas, *La ville générique*, dans *Junkspace*. Paris: Payot & Rivages, 2011, p.50
- 38 Rem Koolhaas, *Junkspace*, dans *Junkspace*. Op. cit.. Déf.: Ce terme définit la nouvelle qualité de l'espace contemporain, celui du junk, à l'image des déchets de la société capitaliste.
- 39 Rem Koolhaas, *Junkspace*, Op. cit., p.81-82
- 40 Rem Koolhaas, *La ville générique*, Op. cit., p.45-71
- 41 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.17
- 42 Slavoj Žižek, *Bienvenue dans le désert du réel*. Paris: Flammarion, 2005
- 43 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.17
- 44 Leonardo Savioli et Adolfo Natalini, *Spazio di coinvolgimento*. Florence: Faculté d'architecture de l'Université de Florence, 1966. Déf.: Projet pour un lieu de loisir et de spectacle, "pour un nouveau rapport entre l'usager et son espace." - <http://socks-studio.com/2013/08/08/visual-arts-and-space-of-involvement-savioli-and-natalini-on-students-works-196667/>
- 45 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.17
- 46 Le Larousse
- 47 Aristote, *La poétique*, 335 av.J-C
- 48 Le Larousse
- 49 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.121
- 50 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Op. cit., p.37-38

- 51 Ibid., p.39
- 52 Luigi Pareyson, *Estetica-Teoria della formatività*, p.204-209, cité dans Umberto Eco, op. cit, p.36
- 53 Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*. Op. cit., p.10
- 54 Isidore Ducasse, *Chants de Maldoror*. Paris: 1869, cité par André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris: Gallimard, 2003
- 55 Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*. Op. cit., p.11
- 56 Ibid., p.18
- 57 Ibid., p.21
- 58 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.121
- 59 Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*. Op. cit., p.28-29
- 60 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.94-97
- 61 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.19
- 62 Ibid., p.91
- 63 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit.
- 64 Ibid., p.88-89
- 65 Trad.: les mots lontano [loin], antico [ancien] et autres sont très poétiques et plaisent beaucoup parce qu'ils éveillent des idées vastes et indéfinies...
- 66 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.88-89
- 67 Le Corbusier, *Vers une architecture*. Op. cit., p.V
- 68 Etienne-Louis Boullée, *Essai sur l'art*. Paris: Hermann, 1968
- 69 Junichiro Tanizaki, *Eloge de l'ombre*. Lagrasse: Verdier, 2011, p.43-44
- 70 Ibid., p.36-38
- 71 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.91
- 72 Michel Foucault, *Des espaces autres. Hétérotopies*. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, no.5, 1984
- 73 Le Corbusier, *Vers une architecture*. Op. cit., p.145
- 74 Ibid., p.XIX-XX
- 75 Gaston Bachelard, cité par Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*. Paris: Linteau, 2010, p.66
- 76 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*. Paris: Linteau, 2010, p.53
- 77 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.88-89
- 78 Junichiro Tanizaki, *Eloge de l'ombre*. Op. cit., p.43-44
- 79 Ibid., p.44
- 80 Ibid., p.47
- 81 Déf. Le Larousse: *Traitement ornemental de certains éléments structurels d'un édifice pour en exprimer la plastique*.
- 82 Le Corbusier, *Vers une architecture*. Op. cit., p.176-178

- 83 Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966
- 84 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Op. cit., p.37
- 85 Souvent cité par Calvino dans les *Leçons américaines*, Lucrèce est un poète philosophe latin du I^{er} siècle av. J.-C., auteur d'un seul ouvrage, *De rerum natura*, un long poème passionné qui décrit le monde selon les principes d'Épicure.
- 86 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.19
- 87 Ibid., p.19
- 88 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Op. cit., p.38
- 89 Ibid., p.38
- 90 Le Corbusier, *Vers une architecture*. Paris: Flammarion, Champs Arts, 2018, p.145
- 91 Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions Points, 2014, p.39
- 92 Eugenio Montale, *Poèmes choisis 1916-1980*. Paris: Gallimard, 2014, p.18
- 93 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.101
- 94 Ibid., p.93-94
- 95 Ibid., p.121-122
- 96 Le Corbusier, *Vers une architecture*. Op. cit., p.157
- 97 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*. Op. cit., p.65
- 98 https://fr.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Ungaretti
- 99 Le Corbusier, *Le Modulor*. Op. cit.. Sous-titre
- 100 Ibid., p.92
- 101 Ibid., p.118
- 102 Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: 1897
- 103 Guy Debord et Jacques Filon, *Résumé de 1954*. Cité par T. Paquot, *Dérives nocturnes*, dans T. Paquot (dir.), *Les situationnistes en ville*. Collioz: Infolio, 2015, p. 110
- 104 Benoît Goetz, *Théorie des maisons*. Lagrasse: Editions Verdier, 2011, p.14
- 105 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*. Op. cit., p.71-73
- 106 Le Corbusier, *Œuvres complètes, Volume 1, 1910-29*. Bâle: Birkhäuser, 1995, p.6
- 107 Le Corbusier, *Œuvres complètes, Volume 2, 1929-34*. Bâle: Birkhäuser, 1961, p.24, à propos de la Villa Savoye
- 108 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*. Op. cit. p.71
- 109 Maurice Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*. Op. cit., p.IV
- 110 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*. Op. cit., p.69
- 111 Ibid., p.64

- 112 Ibid., p.79
- 113 Pierre Corneille, *Le Cid*, 1636, IV, 3, Rodrigue. Cit. complète:
Cette obscure clarté qui tombe des étoiles
- 114 Le Corbusier, *Maisons La Roche-Jeanneret*, Paris: 1923
- 115 Le Corbusier, *Appartement de M. Charles de Beistegui*, Paris: 1929
- 116 Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*. Op. cit., p.21-22
- 117 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*. Op. cit., p.69
- 118 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.107
- 119 Eugenio Montale, *Poèmes choisis 1916-1980*. Paris: Gallimard,
2014, p.13-25
- 120 Ibid., p.13
- 121 Juhani Pallasmaa, *Le regard des sens*. Op. cit., p.62
- 122 Italo Calvino, *Leçons américaines*. Op. cit., p.91

Images

1. p.16 Francisco de Goya, *Le Sommeil de la raison engendre des monstres*, gravure, Espagne, 1799
2. p.18 Différents partis de "plans composés", figure 623 de Gustave Umbdenstock, *Cours d'architecture*, Deuxième volet, 1930, in *Composition, non-composition*, Jacques Lucan, Lausanne: EPFL Press, 2009, p. 182.
3. p.18 Le Corbusier, *Ville contemporaine pour 3 millions d'habitants*, Dessin, France, 1922
4. p.20 Ludwig Hilberseimer, *La ville verticale*, Dessin, Allemagne, 1924
5. p.20 Ernst Neufert, Dessin, in *Neufert Les Éléments des projets de construction*, Allemagne, 1936
6. p.24 *Die Wohnung*, (Mies van der Rohe et divers architectes) Weissenhofsiedlung, vue aérienne, Stuttgart, 1927
7. p.26 Giegfried Giedon, CIAM, *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Dessin, Francfort, 1929
8. p.26 Ernst Neufert, dessin, in *Neufert, Les Éléments des projets de construction*, Allemagne, 1936
9. p.28 Le Corbusier, "Variation sur un carré de 226x226" in *Le Modulor*. Bâle: Editions Birkhäuser, 2000.
10. p.28 Le Corbusier, *Le Modulor*, dessin, in *Le Corbusier, Le Modulor*. Bâle: Editions Birkhäuser, 2000
11. p.36 Charles Baudelaire, *Les fenêtres*, in *Le Spleen de Paris*, Paris, 1869
12. p.40 Henri Michaux, *Vibrations mescalienne*, dessin, France, 1899.
13. p.54 Le Corbusier, *Unité d'habitation*, Marseille, 1945, in *Œuvres complètes*. Bâle: Birkhäuser, 1961
14. p.56 Le Corbusier, *Villa Jaoul*, Neuilly-Sur-Seine, 1951, in *Œuvres complètes*. Bâle: Birkhäuser, 1961
15. p.58 Tokonoma, Japon, s.n.
16. p.60 Le Corbusier, *Villa Jaoul*, Neuilly-Sur-Seine, 1951, in *Œuvres complètes*. Bâle: Birkhäuser, 1961
17. p.62 Mies van der Rohe, *Pavillon de Barcelone*, Barcelone, 1929, photo personnelle, 2017

18. p.62 Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, Barcelone, 1929, plan
19. p.66 Mies van der Rohe, Pavillon de Barcelone, Barcelone, 1929, photo personnelle, 2017
20. p.66 Ibid
21. p.68 Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, Paris, 1897
22. p.70 Le Corbusier, Villa Stein, Vaucresson, 1927
23. p.72 Marcel Broodthaers, Un coup de dés n'abolira jamais le hasard, 1969, peinture
24. p.74 Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1928, photo personnelle, 2019
25. p.76 Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1928, photo personnelle, 2019
26. p.78 Rem Koolhaas, Villa Dall'Ava, Saint-Cloud, 1984, in Roberto Gargiani, The construction of merveilles. Lausanne: Presses EPFL, 2019, p.140
27. p.78 Le Corbusier, Croquis, in Œuvres complètes. Bâle:Birkhäuser, 1961
28. P.80 Le Corbusier, Unité d'habitation, Marseille, 1945, in Œuvres complètes. Bâle: Birkhäuser, 1961
29. p.80 Alvar Aalto, dessin de la chaise pour le Sanatorium de Paimio, Finlande, 1929
30. p.82 Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1928, in Œuvres complètes. Bâle: Birkhäuser, 1961
31. p.84 Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, 1928, photo personnelle, 2019
32. p.84 Le Corbusier, Appartement de Monsieur Charles de Beistegui, Paris, 1929, in Œuvres complètes. Bâle: Birkhäuser, 1961

