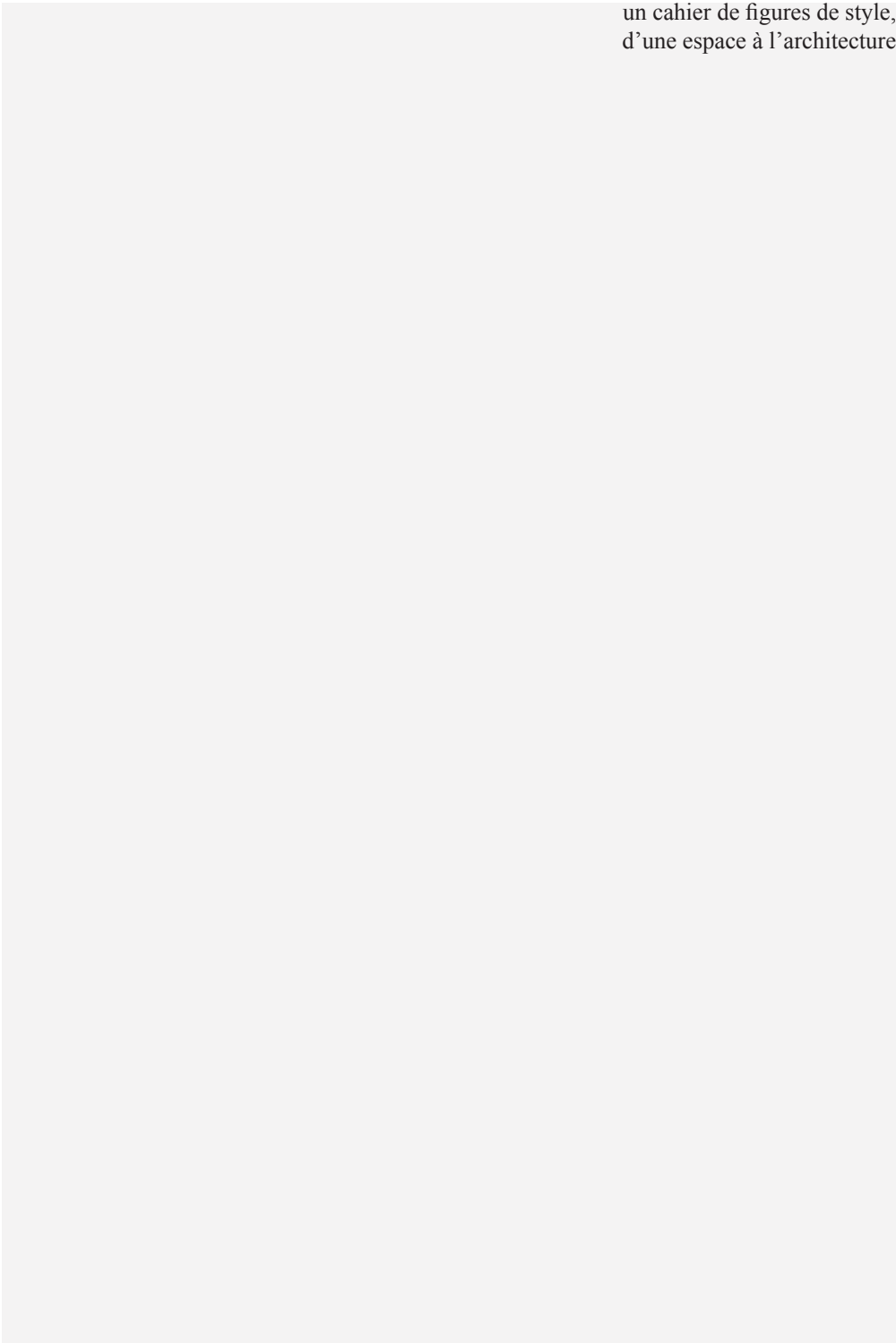


HÉTÉROTROPIES

un cahier de figures de style,
d'une espace à l'architecture



HÉTÉROTROPIES

2021
2022

un cahier de figures de style,
d’une espace à l’architecture



EPFL - LAPIS

Antonin Reber
Responsable de l’énoncé théorique
Nicola Braghieri
Maître EPFL
Axel Chevroulet

*L'espace commence ainsi, avec seulement
des mots, des signes tracés sur la page
blanche.*

Georges Perec

*Il faut plus d'esprit pour se passer d'un
mot que pour l'introduire.*

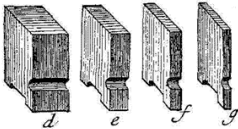
Paul Valéry

HÉTÉROTROPIES

Prologue	La prose du monde ^a	11
Métaphore	Le dépassement analogique	18
Métonymie	Le déplacement logique	22
Oxymore	L’alliance des contraires	24
Syllepse	La pluralité des lectures	26
Litote	L’espace des possibles ^b	30
Ellipse	La présence de l’absence	34
Épilogue	Les hétérotropies	41
	Bibliographie	45
	Index des images	47



Prologue



Une espace, nom féminin, est un caractère typographique servant à séparer les mots, cette suite de lettres à imprimer. Par métonymie, elle est ce blanc qu'est le vide entre ceux-ci. Elle est, littéralement, la distance qu'il y a entre des mots qu'on veut rapprocher pour en combiner le sens, et elle permet ainsi d'introduire la problématique de cet énoncé théorique, entre les mots et les choses. Ceux-ci sont séparés ou liés entre eux par une certaine distance, au sens propre comme au sens figuré. Alors que les figures de style rapprochent des mots à la définition à première vue incompatible, les choses peuvent aussi entretenir des rapports de proximité inattendus qui transcendent leur lecture. L'utilité, ou plutôt la nécessité de ces mécanismes rhétoriques que sont les figures de style n'est plus à démontrer, que ce soit pour la persuasion ou pour la poésie. Elles permettent de suggérer avec une très grande précision des valeurs qui vivent au-delà du langage. Par analogie, peut-on appliquer ces fonctionnements à un discours architectural constructif ? Ces valeurs potentielles, transcendant les limites qu'entretiennent ces conventions que sont les mots, outils pour définir les choses, peuvent-elles aussi résonner en architecture, pour la construction d'une vision persuasive et poétique ?

“L'homme chemine plusieurs jours parmi les arbres et les pierres. Il est rare que l'œil s'arrête sur une chose, et c'est quand il l'a reconnue comme le signe de quelque chose d'autre : une empreinte sur le sable indique le passage d'un tigre, un marais annonce une veine d'eau, la fleur de l'hibiscus la fin de l'hiver. Tout le reste est muet et interchangeable ; les arbres et les pierres sont seulement ce qu'ils sont.”¹ Quant à lui, l'étudiant explore pendant un temps, d'abord au sein du langage, différents mécanismes qui régissent des figures de style sélectionnées pour leur fonctionnement par connivence et

économie, puis tente une application à l'architecture, par analogie, illustrée par le thème du livre imprimé. Cette recherche se fait par croquis et choix d'images, principalement. Elle apporte ainsi une réflexion sur la “spatialité de la textualité, au-delà de l'objet-livre, de l'espace qu'il occupe.”²

Aborder cette investigation des échanges qu'entretiennent les mots et les choses commence par l'évocation du système du langage et du texte, permettant de fixer ces relations, pour mieux les lire. Comme moyen de communication, le langage régit notre façon d'appréhender le monde. Il structure notre pensée depuis des temps dont on ne peut se souvenir. Après lui, l'invention de l'écriture marque l'apparition de l'Histoire humaine, elle permet de transcender cette communication spatio-temporelle. Des siècles plus tard, l'invention de l'imprimerie décuple encore nos capacités d'échange. La reproduction des 26 caractères de notre alphabet permet la diffusion facilitée de textes en série. Le texte imprimé, cette “suite de signes linguistiques constituant un écrit ou une œuvre”³, cristallise une intention, il est la synthèse d'une pensée. Étymologiquement, le mot ‘texte’ vient du latin ‘textum’, dérivé de ‘texere’, un verbe qui signifie ‘tisser’. Grâce au livre édité, cet objet matériel recueillant le texte, une forme est donnée à un propos. Dans un entretien entre Umberto Eco et Jean-Claude Carrière, ces deux bibliophiles attestent les qualités indéniables de celui-ci, “nous sommes là devant un outil qui, par-delà les mœurs qu'il a subies, s'est montré d'une extraordinaire fidélité à lui-même. Le livre apparaît [...] comme une sorte de ‘roue du savoir et de l'imaginaire’ que les révolutions technologiques annoncées ou redoutées n'arrêteront pas.”⁴ L'objet-livre a été nécessaire pour l'existence de la littérature, il va servir d'illustration emblématique

^a Titre d'après Michel Foucault, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, 1966, p. 32.

¹ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, 1972, p. 21.

² Donia Jornod, correspondance avec l'auteur, 2021.

³ D'après la lexicologie du CNRTL, 2021.

⁴ Jean-Claude Carrière; Umberto Eco, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, 2009, p. 9.

Prologue

pour l'étude des figures de style, ces mécanismes tout aussi importants en poésie qu'en prose, qui vont être interprétés dans cet énoncé théorique.

Avant de vouloir s'occuper d'espaces architecturaux, de suggérer l'impact que peut avoir un livre dans un espace, revenons sur quelques définitions fondamentales pour comprendre ce que sont les figures de style, puisqu'elles vont servir d'instruments méthodologiques, puis sur leur pertinence quant à une lecture analogique de leur fonctionnement et enfin justifions une sélection de quelques-unes de celles-ci. Ce prologue est donc une introduction aux principes de la linguistique et de la rhétorique. L'application des figures de style à une traduction architecturale se retrouvera après ce prologue, dans le déploiement des pages centrales de ce cahier.

Pour comprendre les relations qu'entretiennent les mots, il faut revenir à l'élémentaire, le signe. Pour ce faire, illustrons le avec un conte pour enfant: “‘She likes red’, said the little girl. ‘Red’, said Mr. Rabbit. ‘You can’t give her red’. ‘Something red, maybe’, said the little girl. ‘Oh, something red,’ said Mr. Rabbit’.”⁵ La sémiologie est l'étude des signes. Ceci est un texte écrit avec des lettres, par exemple, et celui-ci devient intelligible si l'on sait lire. Les signes sont des conventions à partir desquelles se tissent des relations de sens. Ces caractères que sont les lettres sont associés pour former des mots. Ceux-ci n'ont pas de relation directe entre leur forme propre, qu'on peut comprendre en tant que contenant, ou *signifiant*, et leur concept, un contenu sémantique, un *signifié*. Ainsi, un mot partagé par une culture est un lieu commun à travers lequel d'aucuns peuvent s'entendre. Ses limites immatérielles ne sont pas fixes, elles se modifient perpétuellement.

Un mot est un outil pour la communication. Par accord tacite, il a une certaine définition, une valeur, un champ sémantique. Dès lors que ce mot est combiné avec d'autres, sa signification est mise en relation avec ceux-ci, et il interagit pour l'expression d'une pensée, d'une intention, d'une nouvelle image mentale. Ainsi, “[le] passage du signe à la figure marque le passage de la sémiotique à la rhétorique”⁶. Alors que la sémiotique est l'étude des signes, la rhétorique a une définition qui a beaucoup varié à travers les siècles, ce qui laisse déjà transparaître le caractère changeant de l'expression des pensées au cours des siècles. La rhétorique existait déjà en Grèce Antique, et Aristote l'avait élevée au rang de science, pour la persuasion politique et juridique, principalement. Le Moyen-Âge, par la suite, l'a comprise dans sa quête de perfection pour tenter de la réunir avec la théologie (il s'agit de la scolastique), puis la période baroque l'a définie comme étant l'art de l'ornement. C'est au milieu du vingtième siècle que cette définition est à nouveau remise en question: “[La] rhétorique, en tant que théorie des figures, a été redécouverte par la linguistique structurale. Roman Jakobson, un des premiers, a attiré l'attention sur la valeur opératoire de concepts déjà élaborés par Aristote”⁷.

Cette transition entre la sémiotique et la rhétorique passe donc par l'apparition de la figure, inscrite dans un système de relations, de négociation, entre les mots et les idées, et évoque cette notion fondamentale qu'est la représentation des choses. Il faut à présent tenter de cerner une définition contemporaine, subséquentement à cette ‘théorie des figures’ citée plus haut. Chez les linguistes qui ont redécouvert la nécessité d'une étude de cette discipline, deux néo-rhétoriques s'opposent, puis fusionnent: la première néo-rhétorique étudie les mécanismes de la discussion

⁵ Charlotte Zolotow, *Mr. Rabbit and the Lovely Present*, 1962, p. 12.

⁶ Sémir Badir; Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Figures de la figure: Sémiotique et rhétorique générale*, 2008, p. 150.

⁷ Jacques Dubois (et al.), *Rhétorique générale*, 1970, p. 7.

sociale et considère l'argumentation et la pragmatique, tandis que la deuxième étudie la représentation, qu'on rapproche de la figure, au sein de la littérature, et s'apparente plus à la poétique. Alors que la première néo-rhétorique tend à s'occuper d'objets communs, banals, la deuxième tend à mettre en évidence des principes d'altération, et s'occuperait ainsi plus de sujets considérés comme exceptionnels. Ces deux orientations convergent finalement vers une notion plus générale, "entendue cette fois comme science des mises en œuvre du langage. Mises en œuvre du langage et surtout du sens qu'il permet de construire, de véhiculer, de transformer. [...] La rhétorique peut donc se définir comme la négociation de la distance sémiotique entre partenaires."⁸

Comme on l'a vu, l'utilité de la rhétorique a été reconsidérée par la 'linguistique structurale', et il faut maintenant préciser ce qui est entendu par là, ou plus largement par le 'structuralisme', car il permet cette transition entre les mots et les choses. Celui-ci est un ensemble de courants de pensées qui se développe dans les années soixante et considère les relations qu'entretiennent les mots et les choses, en les plaçant dans une réflexion systémique; ses recherches sur le langage ont été nécessaires pour une compréhension contemporaine des échanges. Cette citation de Gilles Deleuze le confirme: "[l]'ambition scientifique du structuralisme n'est pas quantitative, mais topologique et relationnelle: Lévi-Strauss pose constamment ce principe. Et quand Althusser parle de structure économique, il précise que les vrais "sujets" n'y sont pas ceux qui viennent occuper les places, individus concrets ou hommes réels, pas plus que les vrais "objets" n'y sont les rôles qu'ils tiennent et les événements qui se produisent, mais d'abord les places dans un espace topologique et structural défini par les rapports de production."⁹ Rapports

de production qu'on peut aussi comprendre comme rapports de production de sens. Sans tenter de description trop précise de cet ensemble de courants de pensées, arrêtons-nous plutôt sur une piste que nous propose l'auteur, une petite suggestion, pour se lancer dans des considérations analogiques: "le manifeste même du structuralisme doit être cherché dans la formule célèbre, éminemment poétique et théâtrale: penser, c'est émettre un coup de dés."¹⁰

Dans ces rapports de distances sémiologiques, inclus dans un espace topologique et structural, deux figures de style, ou plus précisément deux 'tropes' ont une importance capitale. Le terme 'trope' désignant une "figure par laquelle un mot prend une signification autre que son sens propre; figure entraînant, pour un mot ou une expression, un changement ou un détournement de sens."¹¹ La rhétorique autant que le structuralisme peuvent être compris à travers les déplacements de sens que permettent la métaphore et la métonymie. "Ce sont [...] les deux facteurs structuraux, en ce sens qu'ils expriment les deux degrés de liberté du déplacement [...]."¹² Alors qu'on pourrait considérer que ces deux figures de style ne définissent que des rapports de sens entre les mots, il est nécessaire de les comprendre au-delà: "[le] structuralisme [...] a pu trouver dans les figures et notamment dans ce caractère interlinguistique qui les rend étonnement exportables d'un idiome à l'autre un thème adapté à sa recherche. Il y a quelque chose d'exemplaire dans cette tendance qu'ont les hommes à faire du langage une imbrication de structures, où des schémas issus de la pensée collective, voire de l'organisation physique des choses, s'ajoutent à ceux de la morphologie et de la syntaxe. Loin d'apparaître comme des fioritures, les figures acquièrent une valeur anthropologique, deviennent

⁸ Sémir Badir; Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Figures de la figure: Sémiotique et rhétorique générale*, 2008, p. 37.

⁹ Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes: Textes et entretiens 1953-1974*, 2002, p. 243.

¹⁰ *Ibid.*, p. 245.

¹¹ D'après la lexicologie du CNRTL, 2021.

¹² Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 258.

Prologue

¹³ Henri Suhamy, *Les figures de style*, 1981, pp. 17-18.

¹⁴ Oswald Mathias Ungers, *Morphologie: City Metaphors*, 2017, p. 12, trad. de l'auteur.

¹⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, 1966, p. 49.

¹⁶ Michel Thévoz, *Pathologie du cadre: Quand l'Art Brut s'éclate*, 2020, p. 99.

¹⁷ Sémir Badir; Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Figures de la figure: Sémiotique et rhétorique générale*, 2008, p. 147.

des modèles, des *figures* en effet, qui dessinent en filigrane l'ossature de la pensée représentative ou créatrice."¹³ Cette réflexion par comparaison de domaines a priori différents est faite par une lecture analogique. Ce procédé de pensée semble essentiel, comme l'atteste Oswald Mathias Ungers: "l'analogie établit une similarité, ou l'existence de certains principes similaires, entre deux événements qui seraient sinon complètement différents. Kant a considéré l'analogie comme quelque chose d'indispensable pour élargir la connaissance. En employant la méthode de l'analogie, il doit être possible de développer de nouveaux concepts et de découvrir de nouvelles relations."¹⁴ Et en ce qui nous concerne, la relation directe qu'entretiennent les mots et les choses est magistralement résumée par le philosophe français Michel Foucault: "Entre les marques et les mots, il n'y a pas la différence de l'observation à l'autorité acceptée, ou du vérifiable à la tradition. Il n'y a partout qu'un même jeu, celui du signe et du similaire, et c'est pourquoi la nature et le verbe peuvent s'entrecroiser à l'infini, formant pour qui sait lire comme un grand texte unique."¹⁵

Pour confirmer l'utilité de ces mécanismes linguistiques exportés à une lecture représentative des rapports qu'entretiennent les choses et les êtres, évoquons l'historien de l'art Michel Thévoz. Dans un livre intitulé *Pathologie du cadre: Quand l'Art Brut s'éclate*, il met en évidence ces déplacements de sens que permettent la métaphore et la métonymie, entre les mots et les choses. D'abord en se basant sur la peinture, il affirme que les valeurs métaphoriques défendues par les tableaux sont transmises au dehors par un axe métonymique qui entretient un lien de contiguïté entre l'intérieur de l'oeuvre et le monde extérieur, puis il évoque le psychanalyste Guy Rosolato pour

justifier la crédibilité de ses arguments: ce psychanalyste met en évidence 'l'oscillation métaphoro-métonymique', un mécanisme de substitution pour la narration, applicable aux formes visibles. Le caractère suggestif de ces figures de rhétorique appliquée aux arts visuels mène enfin l'auteur à Alberti, un architecte, notamment, qui a déjà étudié ce genre de mécanismes. Il exprime précisément ce rapport analogique essentiel qu'entretient l'art avec la rhétorique, pour qui serait en quête de théorie. Le philosophe belge Herman Parret le résume: "Une théorie de la peinture ne peut être adéquate sans cette pragmatico-rhétorisation de *l'acte de peindre*. Le Livre II [de son traité 'De Pictura'] développe certainement ce modèle rhétorique. Il comprend trois grandes parties: une rhétorique de la *persuasion*, dès lors que la peinture doit émouvoir et faire jouir; une rhétorique *historiale*, car la représentation de l'historia est le but final de la pratique artistique; et une rhétorique *formelle* (structurale). Si les principes de la variété, de l'abondance et du mouvement dominant la rhétorique historique, celle-ci est elle-même contrainte par des techniques formelles qu'Alberti définit en analogie avec certaines unités poético-discursives du langage. Trois techniques sont ainsi établies. La première est appelée à réaliser la *circonscription* du simple contour d'une surface, équivalente, selon Alberti, de la circonscription d'une lettre d'alphabet; la seconde effectue la *composition*, en analogie avec la formation morphologique de lettres en syllabes et en mots; la troisième, enfin, procède à la *distribution des lumières* ou *coloration* des surfaces, correspondant à la vocalisation, à 'l'esthétisation' phonique, dirions-nous, de la langue écrite[...]"¹⁷ Et cette réflexion par analogie linguistique reste encore nécessaire pour le philosophe américain Arthur Danto, lorsqu'il tente de cerner une définition de l'oeuvre d'art: "On pourrait donc peut-être dire que la structure

représentationnelle de l'oeuvre d'art est doublement métaphorique: au niveau de l'identification du substrat matériel comme porteur d'un contenu sémiotique, puisque ce n'est que métaphoriquement, par une identification non littérale, que telle tache de couleur par exemple peut arriver à représenter un objet intramondain, et au niveau formel, puisque du fait des phénomènes stylistiques et expressifs la représentation du contenu est en même temps le médium d'une représentation seconde, indirecte et expressive. C'est dans le caractère inséparable de ces deux étages métaphoriques qu'il faut situer le trait essentiel de l'art: toute oeuvre d'art est représentationnelle (elle n'est jamais un simple objet réel), mais la forme de la représentation y devient à son tour le porteur d'une représentation seconde, indirecte: elle n'est jamais une simple représentation transparente.¹⁸

Pour revenir au rapport entre les mots et les choses, l'architecte modifie le contexte dans lequel il intervient, comme l'écrivain structure un texte. Il y a une multitude de figures de style appliquées au son et à la forme d'un mot, ou à son concept, et par extension à des associations de mots, de phrases. Chacune modifie cette composition à sa manière, mais la métaphore et la métonymie restent toujours pertinentes pour une compréhension générale du langage. Quand Roland Barthes parle d'écriture, par exemple, il cite encore une fois cette utilité instrumentale que détiennent la métaphore et la métonymie, pour finalement distinguer trois types principaux de corrections pour affecter le texte: "[les] retouches que les écrivains apportent à leurs manuscrits se laissent aisément classer selon les deux axes du papier sur lequel ils écrivent; sur l'axe vertical sont portées les substitutions de mots (ce sont les 'ratures' ou 'hésitations'); sur l'axe horizontal, les suppressions ou ajouts de

syntagmes (ce sont les 'refontes'). Or les axes du papier ne sont rien d'autre que les axes du langage. Les premières corrections sont substitutives, métaphoriques, elles visent à remplacer le signe initialement inscrit par un autre signe prélevé dans un paradigme d'éléments affinitaires et différents[...]. Les secondes corrections (correspondant à l'ordre horizontal de la page) sont associatives, métonymiques; elles affectent la chaîne syntagmatique du message, en modifiant, par diminution ou par accroissement, son volume[...]. L'écrivain dispose en somme de trois types principaux de corrections: substitutives, diminutives et augmentatives: il peut travailler par permutation, censure ou expansion."¹⁹

Pour nourrir une réflexion constructive, nous considérons, appuyés sur ces études sémiotiques et rhétoriques du langage, que ces méthodes de travail peuvent ainsi être appliquées au projet architectural. La métaphore et la métonymie font partie d'une famille de figures de style qui s'appelle les tropes, comme on l'a évoqué précédemment. (cf. note 11) Ces figures ont des caractéristiques particulières. En effet, "[le] caractère allusif et concentré de la plupart des tropes permet de formuler une loi: le principe d'économie et de connivence, grâce auquel l'auteur trouve avec son récepteur un point de contact ténu et discret, mais par où passe, avec la rapidité d'un flux électrique, un message complexe, riche d'informations emmagasinées."²⁰ Cette étude est l'occasion d'explorer une relation analogique avec des figures de style sélectionnées pour un fonctionnement par connivence et économie, un principe nécessaire également pour une architecture contemporaine intelligible, et de qualité.

Une tentative de définition personnelle sera proposée pour chacune de ces figures, en deux temps, d'abord en

¹⁸ Arthur Danto, *La transfiguration du banal: Une philosophie de l'art*, 1989, p. 19.

¹⁹ Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture; Nouveaux essais critiques*, 1953, pp. 133-134.

²⁰ Henri Suhamy, *Les figures de style*, 1981, p. 49.

Prologue

expliquant des altérations textuelles, puis en élargissant cette définition à une application architecturale teintée par les mêmes principes clairs et économes bien que complexes, pour une édification culturelle responsable et libérée, comme on peut le deviner. Les figures sélectionnées sont les suivantes: la métaphore, ou le dépassement analogique; la métonymie, ou le déplacement logique; la syllepse, ou la pluralité des lectures; l'oxymore, ou l'alliance des contraires; la litote, ou l'espace des possibles; et pour terminer, l'ellipse, ou la présence de l'absence.

Where fits Peter Märkli?

Cet énoncé est l'occasion de soulever les enjeux du langage architectural: alors que l'architecture disposait d'un langage commun, celui des ordres classiques, l'architecture contemporaine semble ne plus en disposer. Comment devient-il possible de communiquer? Comment retrouver une architecture qui communique plutôt qu'elle n'exprime? Le langage reste un moyen de communication aux bases communes, il possède des conventions, et des normes. Il permet ainsi un dialogue engagé. Et c'est par son biais que l'architecture peut considérer la communication. Le réel enjeu d'une transposition des mécanismes du langage comme outils opérationnels relatifs au projet d'architecture se trouve dans la problématique de la communication.

Les rapprochements que permettent les figures de style ne nécessitent pas de nouvelles substances, ils se basent sur ces conventions, ces normes que sont les mots, partagés par tous. Ce rapport d'économie de moyens permet d'augmenter le vocabulaire sans inventer. Jouer avec des conventions permettrait l'élaboration d'une architecture nouvelle dans ses rapports avec des éléments connus et compréhensibles pour tous, et mènerait à l'éloquence et l'intelligibilité.

Métaphore

Figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre en vertu d'une analogie entre les deux entités rapprochées et finalement fondues.^A

Prendre un livre et aller vers la lumière.

^A D'après la lexicographie du CNRTL, 2021.
²¹ Nicola Braghieri, *Architettura, arte retorica*, 2013, p. 169.
fig. 3. Derek Mahon, *The Window*, included in his book "Selected Poems 1962-1978", 1979.

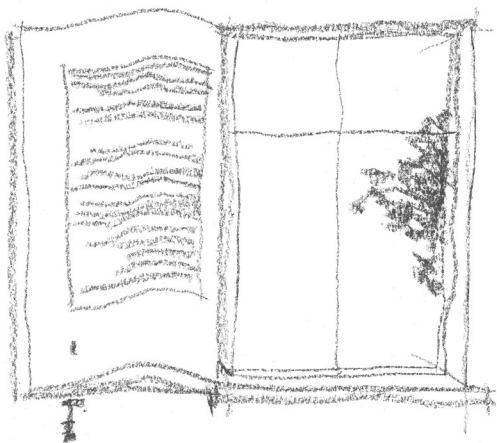
La métaphore est une figure de style qui signifie étymologiquement "aller plus loin"²¹. Elle est un moteur du langage: ses formes sont vouées soit à disparaître, soit à prendre une place permanente en son sein. Le 'pied d'une table', par exemple, a dépassé l'expression pour devenir un lieu commun, banal. Cette figure de style, comme d'autres, agit par surprise tout en restant très claire. C'est l'équilibre de ces deux notions qui fait la force d'une métaphore. Elle fonctionne par analogie, et par émulation: elle est une recherche intuitive de similarités entre des termes avant tout dissemblables, leur rapprochement, puis leur imbrication, va dès lors les inciter à se répondre, en quête de sens, ou de signification.

La métaphore perd de sa force évocatrice lorsqu'on essaie de l'expliquer. Malgré tout, la description d'une illustration permet de comprendre son mécanisme, pour mieux l'utiliser. Cette illustration est un croquis, lu comme un objet unique. Par analogie, la page d'un livre devient le volet d'une fenêtre, une perspective ouverte sur un espace potentiel. Ce principe de rapprochement d'éléments dissemblables (la page et le volet) met en évidence certaines similarités. Alors que les deux éléments sont différents par leur échelle, leur utilité ou leur matérialité, par exemple, leur imbrication les fait dialoguer, ce qui permet à la métaphore de fonctionner. Ces deux éléments, confondus, donnent un tout. Cette intersection, la définition d'un sens commun, pourrait être la métaphore; elle est lue comme une même entité teintée par la surprenante mise en relation de deux choses à priori dissemblables, et par le clair rapprochement de certaines des similarités qu'elles possèdent pourtant. Ce tout est un seuil de négociations défini par la résonnance de ses termes. Le livre fonctionne comme la fenêtre, et la fenêtre comme le livre.

The Window

woodwoodwoodwoodwoodwoodwoodwood		
io		oo
n o		o w
d d		w i
o w		o n
w o		o d
i o		d o
n d		w w
d w		o i
o o		o n
w o		d d
i d		w o
n w	wind	o w
d o		o i
o o		d n
w d		w d
i w		o o
n d		w w
d o		o i
oo		on
woodwoodwoodwoodwoodwoodwoodwood		
dwoodwoodwoodwoodwoodwoodwoodwood		
odwoodwoodwoodwoodwoodwoodwoodwo		

fig. 4. Croquis de l'auteur.

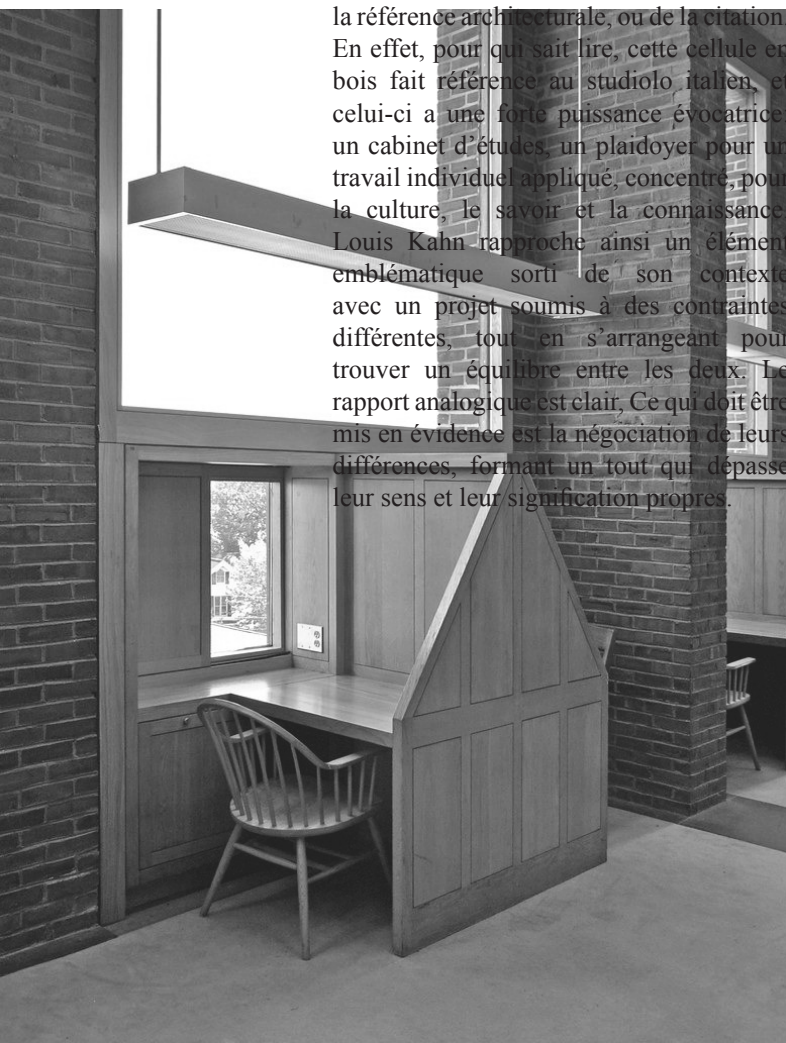


Métaphore

“Les métaphores sont les transformations d’un événement réel en une expression figurative, évoquant des images en substituant à une notion abstraite quelque chose de plus descriptif et illustratif. Il s’agit souvent d’une comparaison implicite entre deux entités qui ne sont pas similaires, mais peuvent être comparées d’une façon imaginative. La comparaison est principalement faite à travers un saut créatif qui lie différents objets ensemble, produisant une nouvelle entité dans laquelle les caractéristiques des deux prennent part. [...] Les designers utilisent la métaphore comme un instrument de réflexion au service d’une clareté et d’une vivacité anticipant ou contournant des procédés logiques.”²²

²² Oswald
Mathias Ungers,
*Morphologie: City
Metaphors*, 2017,
pp. 10-11, trad. de
l’auteur.
fig. 5. Bibliothèque
Phillips Exeter
Academy,
Louis Kahn,
1972.

Comme l’atteste cette citation, les métaphores peuvent être des outils fondamentaux pour le développement de projets d’architecture: pour revenir à la phrase citée en exemple, p. 18, elle est un concept essentiel pour Louis Kahn. Elle résume sa démarche pour le projet de la bibliothèque Exeter. Et elle est l’occasion de nous approcher du seuil entre l’intérieur et l’extérieur, construit par un dispositif en bois permettant de s’asseoir, pour parler de la référence architecturale, ou de la citation. En effet, pour qui sait lire, cette cellule en bois fait référence au studio italien, et celui-ci a une forte puissance évocatrice: un cabinet d’études, un plaidoyer pour un travail individuel appliqué, concentré, pour la culture, le savoir et la connaissance. Louis Kahn rapproche ainsi un élément emblématique sorti de son contexte avec un projet soumis à des contraintes différentes, tout en s’arrangeant pour trouver un équilibre entre les deux. Le rapport analogique est clair. Ce qui doit être mis en évidence est la négociation de leurs différences, formant un tout qui dépasse leur sens et leur signification propres.



Le dépassement analogique

Également à propos d'une relation à la lumière, Erik Gunnard Asplund cite la bibliothèque révolutionnaire d'Étienne-Louis Boullée, tout en l'interprétant circulairement, alors que la référence d'origine est rectangulaire. La métaphore se retrouve facilement dans cette ascension vers la lumière, associée à une édification culturelle grandiose. Nous retrouvons ce rapprochement analogique effectué par l'architecte avec une référence à laquelle il décide de s'affilier, sous-entendant ainsi aussi des valeurs, révolutionnaires en l'occurrence, qu'elle peut véhiculer.

La métaphore a cette capacité à susciter des associations avec un imaginaire, et dès lors que des liens pertinents peuvent être tissés, elle peut défendre un projet avec lucidité, tout en offrant une ouverture à la surprise et à l'interprétation. Elle permet l'émancipation. La métaphore nous montre qu'il est possible de décrire ou de résumer un projet architectural avec la figure de style. Cette évocation de la métaphore ouvre la voie pour l'étude des autres figures qui vont suivre, avec, à sa suite, la métonymie, ou le déplacement logique.

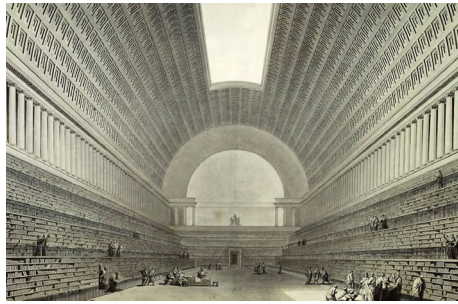
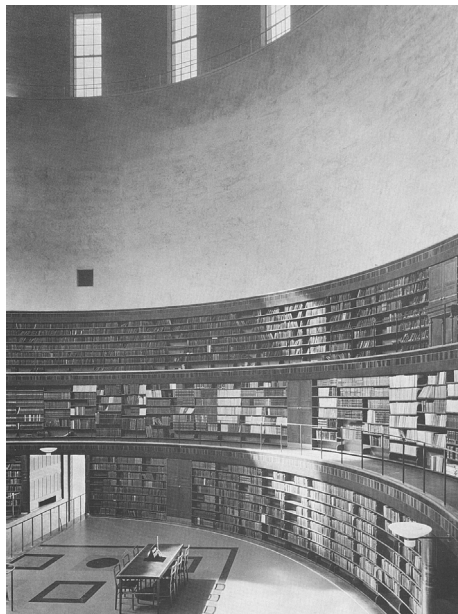


fig. 6. Étienne Louis Boullée, Bibliothèque Nationale, 1788.

fig. 7. Erik Gunnard Asplund, Bibliothèque publique de Stockholm, 1928.



Métonymie

Figure d'expression par laquelle on désigne une entité conceptuelle au moyen d'un terme qui, en langue, en signifie une autre, celle-ci étant, au départ, associée à la première par un rapport de contiguïté.^B

Lire un livre.

^B D'après la lexicographie du CNRTL, 2021.
²³ Bichsel, *Une table est une table*, 1971, p. 25.
fig. 8. Diener & Diener, rénovation de l'aile ouest du Musée d'Histoire Naturelle de Berlin, 1995-2010.

Alors que la métaphore agit par analogie, la métonymie fonctionne grâce à un rapport logique de substitution entre deux termes. Un mot est remplacé par un autre suivant une réflexion claire. Pour que la raison autorise ce déplacement, les mots ou les concepts doivent posséder un rapport de contiguïté, spatial, temporel, ou causal, par exemple. Il peut s'agir de la partie pour le tout, du contenant pour le contenu, de l'auteur pour l'oeuvre, de la cause pour la conséquence... 'Lire un livre' signifie 'lire le texte qu'il y a dans un livre'. Par connivence et économie, cette expression devient un lieu commun, efficace, facilement compréhensible. Simplifier pour faciliter la communication. Lisons un exemple absurde pour comprendre les limites de la métonymie:

“‘Pourquoi le lit ne s'appelle-t-il pas portrait?’ se dit l'homme, et il sourit, puis il se mit à rire, et il rit, il rit tant et si bien que les voisins tapèrent contre le mur en criant ‘silence!’”. ‘Maintenant ça change!’ s'écria-t-il, et désormais il appela le lit ‘portrait’. ‘Je suis fatigué, je vais aller au portrait’, disait-il, et souvent, le matin, il restait longtemps au portrait, se demandant comment il appellerait la chaise, et il nomma la chaise ‘réveil’.”²³

Dans l'histoire, malgré son intense joie passagère, l'homme va ensuite devenir très triste; il va perdre ses capacités à communiquer. La métonymie permet à un mot de prendre la place d'un autre car ils entretiennent des rapports logiques, et l'échange de mots reste compréhensible. Le projet de rénovation et d'expansion pour le musée d'histoire naturelle, réalisé par Diener & Diener, illustre très clairement ce principe de substitution que permet la métonymie. Alors qu'une partie de l'édifice a été bombardée, les architectes décident de mouler les restes de l'existant, ils la remplacent avec certes une nouvelle



Le déplacement logique

substance, d'autres matériaux, mais la lecture du rapport que le nouveau entretient avec l'ancien reste limpide, l'intervention est intelligible. La méthode projectuelle peut être résumée par ce mécanisme métonymique.

Le rapport de voisinage, la notion de contigüité, peut aussi littéralement faire penser à l'organisation des choses dans l'espace, à leur rapports de proximité, et à leur potentielle permutation. Dans les lieux de stockage d'Amazon, le classement se fait par dimensions et non par contenu, un livre de cuisine sur les plats traditionnels du Mali peut se retrouver entre les *Mémoires d'Hadrien* de Margerite Yourcenar, et le dernier Guillaume Musso. Les trois sont interchangeables. Leurs caractéristiques physiques, en l'occurrence leur dimension, leur donnent un rapport de contigüité, et permet leur substitution potentielle avec d'autres volumes. Leur contenu n'est pas essentiel, il peut être abstrait.

Pour suggérer une autre piste d'interprétation, la bibliothèque dessinée dans 'Le Nom de la rose' de Umberto Eco pourrait être la métonymie d'une culture territoriale, et ainsi être une partie pour un tout: elle rassemble entre ses murs des livres classés par provenance, par régions, et logiquement par langues, aussi. Elle entretient un rapport de proportions, ou en tout cas d'échelle, avec la culture d'un vaste monde qui la dépasse. Elle est une réduction de celui-ci, elle est une abstraction territoriale. Le même raisonnement pourrait être appliqué au théâtre du monde d'Aldo Rossi.

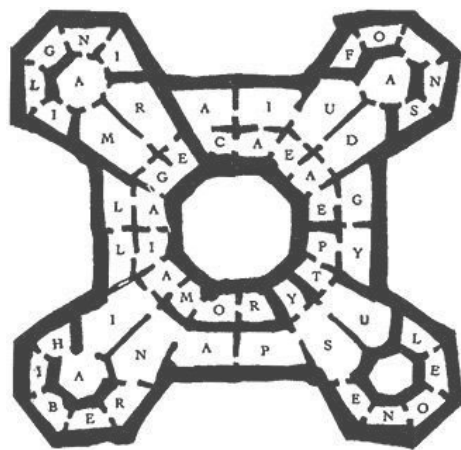
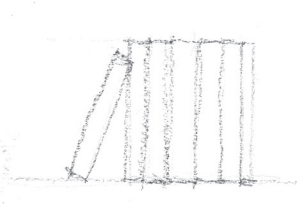


fig. 9. Umberto Eco, plan de la bibliothèque dans *Le Nom de la rose*, 1980.
fig. 10. Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo*, 1979.
fig. 11. Croquis, livres contigus.



Oxymore

Figure par laquelle on allie de façon inattendue deux termes qui s'excluent ordinairement.^c

Oisiveté laborieuse.

L'oxymore allie deux termes contraires en les rapprochant le plus possible, c'est-à-dire sans même les connecter par un liant tel que le 'et', mais en faisant se combiner un nom et un adjectif. Cette association ramassée provoque un fort contraste, et la surprise qu'elle suscite n'a pas pour vocation de repousser, mais au contraire d'attirer les sens, et de suggérer des valeurs au-delà du vocabulaire. L'alliance de ces contraires favorise un jeu émulateur entre deux parties qui vont se répondre jusqu'à se confondre l'une et l'autre. Grâce à cette combinaison volontaire, les mots ne se neutralisent pas mais se renforcent d'autant plus, avec leur opposé et ses différences.

L'oxymore est une forme spécifique d'antithèse. Alors que l'antithèse confronte deux arguments contradictoires et met en évidence leurs différences, en ayant conscience de l'impossibilité de leur cohabitation, l'oxymore est la forme ramassée d'un tel procédé, et nous intéresse grâce à son caractère connivent et économe. Celui-ci se démarque de l'antithèse par le côté ludique ou mystérieux, paradoxal, qu'il peut susciter avec une simple alliance à priori incompatible.²⁴ Ce rapprochement inattendu de deux extrêmes provoque un effet de surprise et éveille la curiosité. De Chirico est un peintre associé au courant du réalisme magique, un courant déjà oxymorique par sa désignation-même. La fragilité du mobilier d'un quotidien intérieur confronté au grand air d'une vaste vallée, et l'imbrication de leurs échelles respectives, donnent à la peinture intitulée simplement 'les meubles dans la vallée' une aura oxymorique fascinante. Le réalisme magique, en effet, est caractérisé par le regard émerveillé qu'il porte sur des objets banals, et suggère des associations improbables, sans pour autant les réinventer, à la façon des mots qui s'étonnent devant la pertinence de leur alliance avec leur opposé.



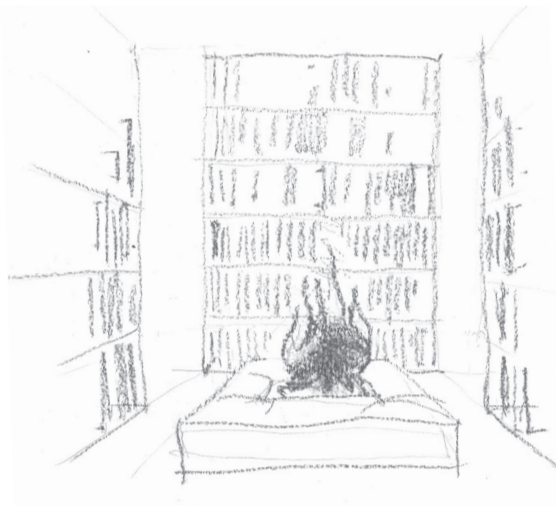
^c D'après la lexicographie du CNRTL, 2021.
²⁴ Henri Suhamy, Les figures de style, 1981, p. 77.
fig. 12. Giorgio De Chirico, *Les Meubles dans la vallée*, 1927.

L'oxymore peut aussi devenir un outil opérationnel pour l'architecture. Par exemple, l'architecte Carlos Marti Aris l'explique dans son approche projectuelle: "Variations/permanence, silence/éloquence, pratique/théorique, abstrait/figuratif, forme/technique, logique/analogique, passé/présent, transcription/création, ce sont quelques-unes des associations créées [par l'architecte] (souvent devenues titres) qui rendent compte de sa méthode opérationnelle précise, vouée à se rapprocher des choses, du thème choisi, en en fixant avec anticipation et précision les extrêmes. La dichotomie devient un instrument de délimitation des questions mais aussi d'auto-délimitation: un intervalle défini par deux points au sein duquel, pour mieux préciser un thème, se déroulera le raisonnement. Mais un raisonnement oscillatoire, oxymorique, visant à annuler la force répulsive des deux termes, pour les rendre incapables de survivre dans des conditions d'isolement, qui met en résonnance les contraires, qui nivèle les deux rives afin que notre architecte puisse bâtir sur des bases solides son projet, sa construction, son pont."²⁵

Le rapprochement d'un foyer avec une bibliothèque ne paraît pas évident, il est même clairement contradictoire. Pourtant, la pertinence de l'alliance de ces deux programmes peut se retrouver entre un lieu de rassemblement autour d'une source de chaleur, et le calme d'un lieu de lecture. Le feu brûle les livres, et la conservation de ces livres est menacée. Étonnement, leur nuances ainsi rapprochées s'allient pour définir un espace de rassemblement autour de la culture, des échanges et de la connaissance, une rencontre qui semble pertinente pour la valorisation d'un potentiel espace bibliothécaire.



²⁵ Carlos Marti Aris, *Silences éloquents: Écrits d'art et d'architecture*, 2019, pp. 12-13.
fig. 13. Cathédrale de Syracuse, sur un ancien temple dédié à Athéna, photo: 1965.
fig. 14. Croquis.



Syllepse

^D D'après la
lexicographie du
CNRTL, 2021.

²⁶ Jean Cocteau, *Le
Sang d'un poète*,
1930, voix off.
fig. 15. Richard
Artschwager,
Book, 1968.

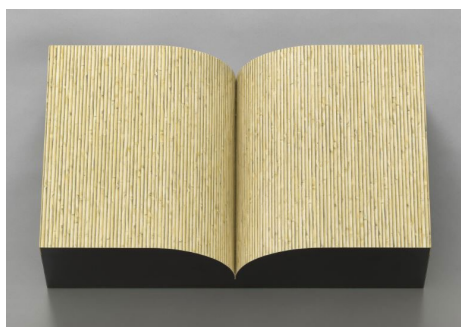
*Figure, trope consistant à employer un mot
à la fois au sens propre et au sens figuré.*^D

*'Les miroirs feraient bien de réfléchir avant
de nous renvoyer notre image.'*²⁶

La syllepse concentre en un seul mot une figure de style et l'absence de figure de style; le mot répond à la fois à sa description commune et à une autre signification, métaphorique. Les deux sens sont ambivalents, cette figure fonctionne par symétrie. Le mot est ambivalent. Et cette ambivalence contient l'équivocité, l'ambiguïté.

Richard Artschwager (1923-2013) a l'expérience d'un charpentier, et il est un artiste. Son travail se focalise sur la perception, il propose des objets à l'apparence banale, ou qui rappellent franchement des éléments de notre quotidien. Il étudie le charme discret et violent qui imprègne les textures, les surfaces des choses, et la lecture consciente ou inconsciente qu'on peut en faire. C'est en revenant sur ce sentiment d'étrange familiarité qu'on réalise que tel objet n'est pas ce qu'il paraît être. Tensions de surface. D'ailleurs, la texture et le texte sont parents. Ils proviennent d'un mot latin qui signifie 'tisser'.

“Qu'il existe une lecture naïve, plus attentive au contenu du message qu'à sa forme, à l'histoire racontée par le roman plus qu'à ses structures racontantes, cela est bien connu. Que la lecture cultivée - qui ne s'accomplit vraiment, peut-on penser, que dans la relecture - ne soit pas toujours elle-même, en fait, constituée par un va-et-vient entre l'écart et la ou les normes, qui songerait à le nier ? C'est d'ailleurs une des caractéristiques de l'œuvre d'art que d'insinuer sa vérité particulière comme une vérité absolue. Il y a une fascination des procédés rhétoriques, d'où résulte généralement une mise en veilleuse de la conscience critique, nécessairement comparative. Mais qu'il s'agisse d'identifier des faits de style (lecture savante) ou de les apprécier (lecture esthétique), les mécanismes de



référence se mettront à jouer: la dimension paradigmatique du discours s'explicitera, goûter deviendra choisir ou préférer. Du reste, on ne doit pas perdre de vue que ces comparaisons s'établissent déjà à un niveau automatique et spontané."²⁷

Le sens propre d'un mot semble être son sens commun. Alors que la peinture séchée sur le tableau de Magritte n'est pas une pipe, s'il ne l'avait pas précisé, tout le monde aurait pensé que c'en était bel et bien une. Par convention, tout le monde se serait accordé pour dire que cette image est une pipe. Cette précision textuelle suggère une seconde lecture, et inscrit ce tableau dans une problématique qui le dépasse largement: celle de la description et de la représentation des images et des mots. Le spectateur découvre d'autres possibilités, tout en gardant en mémoire le sens commun auquel il aurait été sujet.

Divagation sémique. Le sens propre d'un mot est sa définition communément admise. La description d'un mot n'est que son insertion dans des relations qu'entretiennent d'autres mots entre eux. Pour définir l'essence même de la chose que décrit ce mot, il faudrait donc plusieurs choses ? Qu'est-ce qu'une porte au sens propre, par exemple ? Il existe des portes différentes. La porte qu'on se figure littéralement semble être une moyenne de la somme de toutes ces portes banales ou extraordinaires qu'on a pu côtoyer. Chaque mot semble pouvoir être une syllepse; il peut être à la fois une chose et la représentation de plusieurs choses.

Ce mécanisme sylleptique qui fait prendre à une chose deux sens ambivalents est utilisé pour comprendre le caractère ambigu de l'architecture, ses usages, pour commencer par une application générale. L'architecture est la nécessité d'une réponse à des contraintes physiques *et* un support



²⁷ Jacques Dubois (et al.), *Rhétorique générale*, 1970, p. 22.

fig. 16. Croquis d'après une colonne en fonte de la bibliothèque St-Geneviève, Labrouste.

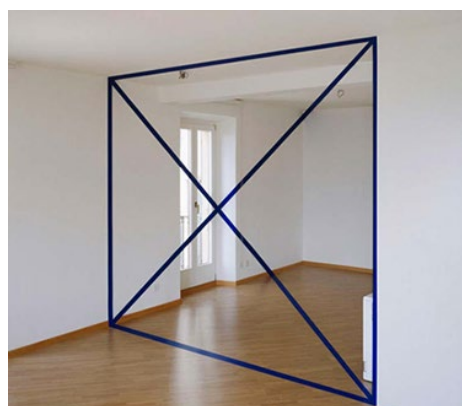
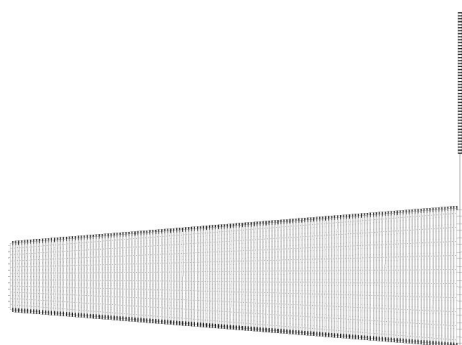
²⁸ Roberto Gargiani,
*La colonne:
Nouvelle histoire
de la construction*,
2008, quatrième de
couverture.

²⁹ Antoine Picon,
*L'ornement
architectural:
Entre subjectivité
et politique*,
2016, p. 41.

fig. 17. Office
KGDVS,
pont à Ghent,
2008.

fig. 18. Felice
Varini, *Trapèze
avec deux
diagonales*, 1996

à lire: Tim Kammasch, 'Le pli de Valéry
et la figuration du monde perçu', dans
ARCHITECTURA LUDENS, (manslab,
2014-2015).



pour un discours culturel, par le biais de la forme, des textures... En d'autres termes, elle comprend la défense rhétorique d'une bonne manière de subir des contraintes physiques, et de vivre. L'élément caractéristique qu'est la colonne permet d'illustrer plus précisément ce rapport équivoque entre deux significations.

“Avec le temps, la colonne est devenue l'élément emblématique de l'architecture. Souvent perçue comme le symbole révolu d'une culture académique, elle continue pourtant à exister dans l'architecture contemporaine, essentiellement sous la forme du segment vertical d'une structure complexe visant à libérer le plan”.²⁸ Ainsi, elle est ambivalente, elle a des capacités porteuses, *et* est un support pour un discours culturel. Et par son biais, le moyen pour communiquer directement des idées politiques ou subjectives est l'ornement:

“[Le] paradoxe de l'ornement traditionnel, c'est-à-dire le fait que l'ornement était d'autant plus indispensable qu'il constituait en fait un ajout et que l'on pouvait imaginer un bâtiment qui en serait dépourvu. Ce statut paradoxal possède une dimension philosophique qui s'exprime au travers de l'étymologie. Le terme latin pour ornement, *ornamentum*, partage, par exemple, une origine commune avec le verbe *ordino* - qui signifie organiser, ordonner -, comme si l'ornement, si tant est qu'il fût bien conçu, exprimait l'ordre sous-jacent des choses. Cette mystérieuse parenté entre l'ornement et l'organisation est confirmée par un autre ensemble de termes: 'cosmétique' et 'cosmos'. Tous deux viennent du verbe grec *kosmein*, qui signifie à la fois décorer et arranger. Là encore, l'enjeu semble résider dans l'intime relation entre une apparence superficielle, presque gratuite, couvrant la réalité tel un maquillage que l'on applique sur le visage, et les structures profondes présentes derrière ce mince voile.”²⁹

La pluralité des lectures

Henri Labrouste a construit une bibliothèque emblématique, et son évocation permet d'illustrer cette problématique de la colonne, entre porteur structurel et ornement architectural pour un discours culturel engagé. Elle suscite notamment une réflexion par rapport à sa combinaison, à son imbrication avec des étagères. En effet, "[dans] le projet pour la nouvelle salle de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, à Paris, [...] Labrouste prévoit de faire reposer la rangée centrale des colonnes de la salle de lecture sur des piédestaux cruciformes insérés dans les rayonnages métalliques des livres".³⁰ Autre exemple, dans sa bibliothèque pour les livres rares et les manuscrits, Gordon Bunshaft pense les espaces de stockage des livres comme le noyau de circulation pour le bâtiment entier. Sans parler d'un autre élément porteur de significations dans le même exemple, la façade protectrice, dont le caractère est teinté par les veines du matériau de revêtement, qui devient ornemental...

Pour revenir au mécanisme de la syllepse appliqué à l'architecture, à l'utilité d'une lecture ambiguë, synthétisons. Cet usage multiple des choses insufflé à celles-ci différents niveaux de lecture, elles se renouvellent perpétuellement, grâce à cette réflexion en amont.

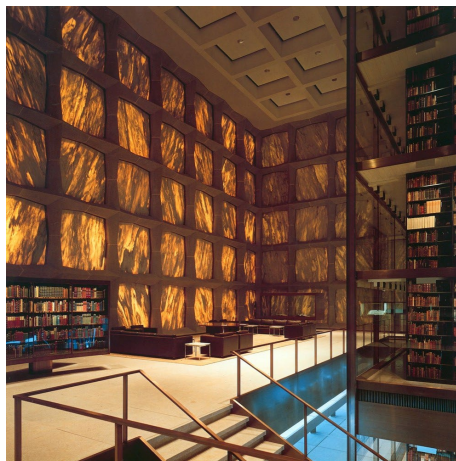
Les étagères, supports ou supports ?



³⁰ Maria Chiara Barone, 'Piliers cruciformes et colonnes en fonte: le cas de la Bibliothèque Sainte-Geneviève de Labrouste', dans Roberto Gargiani, *op. cit.*, p. 261.

fig. 19. René Magritte, *La trahison des images*, 1929.

fig. 20. Gordon Bunshaft, bibliothèque Beinecke, 1963.



Litote

Figure de rhétorique consistant à dire moins pour laisser entendre beaucoup plus qu'il n'est dit.^E

*‘Va, je ne te hais point.’*³¹

^E D’après la lexicographie du CNRTL, 2021.

³¹ Pierre Corneille, *Le Cid*, 1637, acte III, scène IV.

L'espace des possibles^b

^b Titre d'après
Dominique
Gonzalez-Foerster;
Jacques Rancière,
*L'espace des
possibles*, 2008.

Litote

La litote a des affinités évidentes avec la métonymie. Elles fonctionnent toutes les deux par diminution. Ce qui semble les différencier est la volonté indispensable de suggérer, pour la litote, tandis que la métonymie peut aussi simplement servir d'outil d'abstraction pour une communication facilitée.

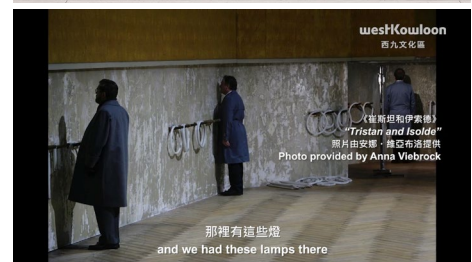
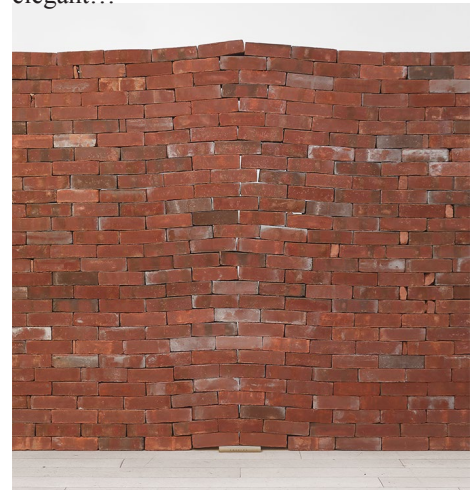
Les espaces hétérotopiques (cf. épilogue) sont des litotes, ils sont des espaces potentiels. Parmi ceux-ci, dont la bibliothèque fait partie, le théâtre est un art qui conscientise directement cette capacité de projection dans des lieux imaginaires. La mise en scène, la mise en scène du corps avant tout, pourrait être définie comme la science de l'évocation, de l'illusion, et elle travaille à la recherche de suggestions pour la transcendance spatiale. Une pratique consciente de l'espace. Mentionnons Adolphe Appia (1862-1928), un décorateur et metteur en scène clé pour le développement du théâtre moderne. Il développe des espaces rythmiques, étudie cette agitation rythmique dans un espace en trois dimensions, alors que le théâtre était compris dans deux dimensions auparavant, à la façon d'un tableau. Appia est nécessaire pour comprendre le potentiel suggestif de la lumière, et de l'ombre, tout autant, si ce n'est plus.

Le théâtre en tant qu'institution reste généralement conditionné à un lieu en particulier, la scène, et il sous-entend la présence de spectateurs en plus d'acteurs. Il est dépendant de ses limites. Comment libérer le plan ? Quelle pourrait être la suite d'un développement à la recherche de l'essence de l'espace potentiel, dans cette lecture de la litote ? Le sol reste la ressource fondamentale pour le développement d'un espace. Les plateformes semblent être une piste. Quand elles n'interdisent pas, elles permettent son usage. Elles suggèrent un espace privilégié, mis en évidence, elles

attirent la considération, si pas la foule et ses multiples interactions. Elles peuvent catalyser des échanges, tout en restant d'une fascinante simplicité, depuis la nuit des temps. Le seuil qui la définit, ce moment de transition, est fondamental. Une marche, le changement d'un revêtement...

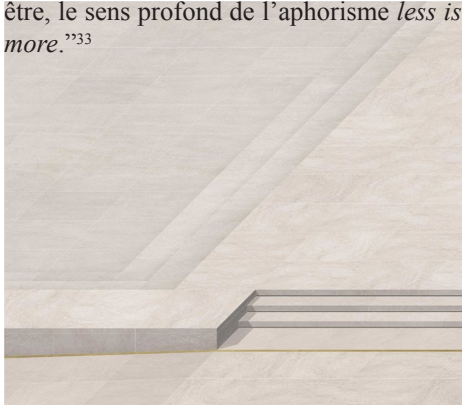
Le potentiel de réception d'une agitation incontrôlable, ou en tout cas troublante, devient caractéristique pour cet espace. Sa flexibilité lui permet d'absorber ces modifications d'usage, tout en favorisant des rencontres. Et les projets semblent être incités à devenir des processus ouverts plutôt que des objets finis. La litote synthétise une intention architecturale pour la flexibilité et la suggestion.

“En termes d'échelle, le programme le plus lourd peut être contenu dans la petite échelle. Cette idée m'a toujours encouragé à être audacieux ou fier de travailler à une toute petite échelle. J'aime traiter de grandes questions à travers une échelle qui puisse être réellement maîtrisée, parce qu'il faut avoir l'oreille fine pour entendre l'écho qu'une petite chose fait d'un grand problème. J'aime cette comparaison. Faire entendre le son de l'écho entre ceci et cela peut être tantôt énigmatique, tantôt élégant...”³²



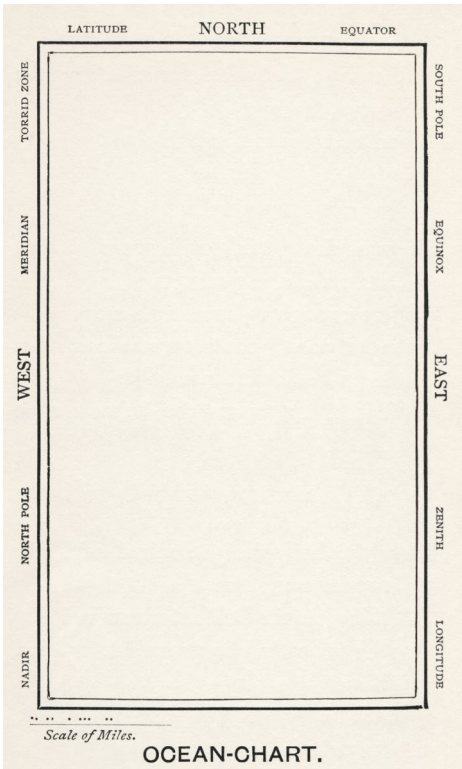
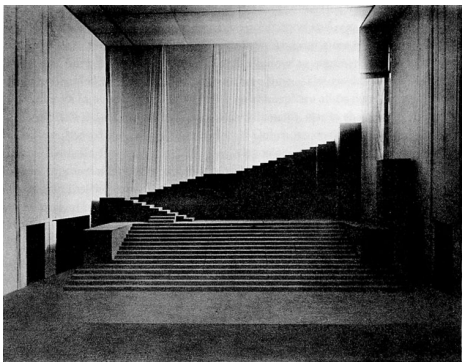
³² Nadja Maillard, 'Yoshiharu Tsukamoto. Petits accents syncopés', dans *Questions d'échelle: Sans commune mesure*, 2018, pp. 434-435. fig. 21. Jorge Mendez Blake, *Amerika*, 2019. fig. 22. Anna Viebrock, décors pour *Tristan & Isolde*, 2009.

“Dans l’architecture de Mies, les effets de transparence littérale sont nombreux mais son véritable objectif est de parvenir à la transparence conceptuelle, cette condition singulière dans laquelle se superposent, paradoxalement, l’énigme et la clarté. Devant la maison Farnsworth, le Crown Hall, le Seagram Building ou la Nationalgalerie de Berlin, pour ne citer que quelques-unes des principales oeuvres de Mies, on éprouve un insolite sentiment de rupture et de suspension dans le temps, comme si l’on assistait à une révélation silencieuse. Nous comprenons alors en quoi consiste cette recherche de l’essentiel que Mies proclame comme devise de son travail. Un travail fondé sur l’omission, le rejet, guidé sans hésitations par le principe d’économie spirituelle, d’après lequel il faut être toujours prêt à se séparer de tout ce qui ne résiste pas à l’épreuve de la nécessité. Ce n’est qu’ainsi, semble nous murmurer Mies, que l’on peut aspirer à l’épiphanie du transcendantal. Voilà, peut-être, le sens profond de l’aphorisme *less is more*.”³³



“Le site que l’on découvre dans *Taipei* [un film de Dominique Gonzalez-Foerster (2000-2008)] n’a rien de particulièrement attrayant: c’est une sorte de non-lieu où l’on sent pointer l’ennui – peut-on imaginer quelque chose de plus triste qu’un amphithéâtre vide ? Mais c’est également un lieu digne d’être réévalué, empreint de merveilleux, empli d’une beauté à la fois ordinaire et confinant au sublime.”³⁴

Offrir aux passants la possibilité de devenir acteurs ?



³³ Carlos Marti Aris, *Silences éloquentes: Écrits d’art et d’architecture*, 2019, pp. 85-86.
³⁴ Christophe Van Gerrewey, *Choisir l’architecture: Critique, histoire et théorie depuis le XIX^e siècle*, 2019, p. 275.
fig. 23. Adolphe Appia, décor d’Orphée à Hellerau, 1912.
fig. 24. Henry Holiday, ‘The ocean chart’, dans Lewis Carroll, *The hunting of the Snark*, 1876.
fig. 25. DOGMA, *Seagram Building*, 2019.
fig. 26. Jan Vercruyssen, *Les Paroles (II)*, 1993.

Ellipse

La présence de l'absence

Ellipse

“On retrouve avec les tournures elliptiques le principe d’économie et de connivence déjà vu à l’œuvre dans l’emploi de figures [...] qui remplacent une articulation grammaticale par un lien plus ténu et plus vague, comme si l’on cherchait à se passer dans la phrase des maillons formels ou explicatifs, en s’appuyant sur la complicité du récepteur.[...] Sans toujours se mettre au service de la description, l’ellipse a souvent un caractère expressif; et elle aide à reconnaître la personnalité stylistique de certains auteurs réputés pour leur concision hâtive, tels que Tacite ou Saint-Simon.

Quant au principe de connivence, il joue en ceci que le raccourcissement de la formulation peut créer une certaine obscurité; une énigme à déchiffrer, l’occasion pour le lecteur de faire usage de ses connaissances et de son ingéniosité. [...] La juxtaposition elliptique n’affecte pas la syntaxe, mais se trouve intégrée à l’énonciation globale, ce qui montre que les figures ne sont pas seulement des modelages formels; elles façonnent le mouvement de la pensée, à moins que, à l’inverse, le mouvement de la pensée conditionne la mise en figure. Toujours est-il que l’ellipse en tant que procédé débord du cadre de la syntaxe: devenue spectaculaire dans le montage cinématographique, elle se pratique depuis toujours dans la narration et le découpage théâtral.”³⁵

Omission d’un ou plusieurs mots dans un énoncé dont le sens reste clair.^F

Oups, l’exemple textuel a volontairement été oublié.

L’ellipse est une figure dont la forme dépend des éléments qui l’entourent. L’ellipse ne fait pas toujours partie de ces figures de style que sont les tropes. Néanmoins, elle partage avec elles les notions de connivence et d’économie. Alors que les premières figures étudiées, métaphore, métonymie, oxymore, décrivent des relations entre des mots, en rapprochent certains qui entretiennent normalement une certaine distance sémantique, puis qu’à travers l’étude de la syllepse et de la litote, nous nous sommes concentré sur un mot, le fait qu’il puisse prendre plusieurs sens simultanément, ou qu’un petit mot puisse suggérer de nombreux autres mots, l’ellipse est à l’extrémité de notre raisonnement: elle est la disparition du mot. Pour exister, elle a besoin de s’appuyer sur son entourage. C’est le contexte, son voisinage, le milieu dans lequel elle s’insère qui lui permet d’exister dans toute son absence.

L’absence d’un élément peut être une contrainte, mais il peut aussi être stimulant pour la recherche de nouvelles possibilités, économes, comme c’est le cas pour ‘La disparition’ de Georges Perec, qui omet une lettre de l’alphabet dans un roman entier. La recherche de solutions pour pallier un manque et garder un projet cohérent, intelligible, suscite une réflexion sur les moyens à disposition pour communiquer, et la possibilité de parler de choses qui ne sont pas présentes, en raison du manque de ressources. Gordon Matta-Clark, au lieu de construire, il détruit. Il travaille par soustraction, ou par diminution, mais pour mieux révéler une structure sous-jacente, et ainsi augmenter une lecture et l’usage qu’on peut en faire. En outre, son projet

La présence de l'absence

exporte cette figure de style qu'est l'ellipse à sa définition géométrique; il s'intitule 'Conical Intersect'. L'omission volontaire diffère de l'oubli, en ce sens qu'elle a l'intention d'exister. D'ailleurs, pour étendre la réflexion à l'espace sonore et à 4'33" de John Cage, l'absence de musique permet de découvrir ceux qui tentent de l'écouter.

En architecture, l'ellipse peut synthétiser cette recherche pour la mise en évidence d'éléments absents, mais pourtant indispensables pour l'intelligibilité d'un projet. Ce mécanisme projectuel pousse à trouver des solutions alternatives pour comprendre la présence essentielle d'un manque, par des moyens connivents et économiques. Pour conclure l'analyse architecturale de ces différentes figures de style, l'ellipse est un point d'orgue qui laisse planer un dernier enjeu bibliothécaire contemporain essentiel:

Que deviendrait une bibliothèque sans ses livres ?



^F D'après la lexicographie du CNRTL, 2021.

³⁵ Henri Suhamy, *Les figures de style*, 1981, pp.100-101.

fig. 27. Rachel Whiteread, Mémorial de la Shoah à Vienne, 2000.

fig. 28. René Magritte, *L'art de la conversation*, 1963.

fig. 29. Office KGDVS, bibliothèque universitaire de Ghent, 2014.



Épilogue

Une 'hétérotopie' est un terme défini par Michel Foucault. Selon lui, les hétérotopies sont des "lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables."³⁶ Parmi les six principes qu'il utilise pour préciser ce terme, le quatrième mentionne la distortion de la perception du temps, et prend comme exemple les bibliothèques. En grec, 'Hétéros' signifie 'autre; différent', et 'topos', 'lieu'. Le livre, la page, le texte, sont aussi des espaces hétérotopiques. Par leur biais, on se projette ailleurs, pour autant qu'on apprenne à lire. Cet espace potentiel de la page donne à l'objet-livre une aura essentielle pour la définition de la bibliothèque en tant qu'espace hétérotopique. Les collections de livres suggèrent mille lieux enfermés entre leurs pages, ils contiennent la représentation, la contestation et l'inversion d'autres endroits, et la bibliothèque devient un lieu d'évasion lucide, hors du temps.

En littérature, l'écrivaine Nathalie Sarraute s'appuie sur le terme 'trope', du grec 'tropos', 'changement', dans un texte qu'elle intitule 'Tropismes', pour tenter de définir "des mouvements insaisissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver et qu'il est impossible de définir" [...] oscillations intérieures presque imperceptibles à travers clichés, lieux communs et banalités quotidiennes".³⁷ Des événements fugaces, discrets, presque inconscients, à la portée redoutable.

L'association de ces deux pensées dans le titre de cet énoncé, bien qu'elle puisse se suffire à elle-même, sans explication, a pour volonté de lier espace et langage, elle est une intention pour la recherche d'un lien entre de légères altérations entre les mots, et les choses qu'ils tentent de définir. Dans un système complexe de conventions et de normes, vitales pour un échange efficace, cette étude propose une exploration de lieux communs et de banalités linguistiques, sans les dénigrer, pour essayer de s'en étonner, et ainsi nourrir une réflexion projectuelle. Alors que les figures de style sont des ressorts puissants pour la poésie, il faut suggérer la possibilité d'une application de ces mécanismes à un projet d'architecture, pour un développement lucide et constructif.

Les figures de style se sont retrouvées dans l'explication de leurs différences. Elles ne sont pas une fin en soi, mais plutôt un outil opérationnel relatif au projet d'architecture. Les tensions soulevées entre des mots, pour des représentations figurées, dans tous les sens du terme, ont abouti à la réalisation de ce cahier non-exhaustif, construit sur une réflexion à travers la connivence et l'économie, au service d'une poésie qui a dépassé la littérature et l'espace de la page, avec la volonté d'envahir notre quotidien architectural. Cette quête de sens n'a pas pour ambition l'apport d'une réponse théorique absolue. Elle est une investigation curieuse, une recherche de coïncidences ou de similarités parmi les signes qui nous entourent, et auxquels nous tentons de donner du sens. Une ouverture à la sérendipité, pour développer une réflexion théorique et un projet architectural.

Dans son fameux livre 'Le Nom de la rose', l'écrivain Umberto Eco aborde justement cette question du sens véritable des choses, de l'ordre qu'on tente de leur donner: il met en scène un élève et son maître,

³⁶ Christophe Van Gerrewey, *op. cit.*, p. 252.

³⁷ Nathalie Sarraute, *Tropismes*, 1957, quatrième de couverture.

Épilogue

Adso et Guillaume, en mission dans une abbaye et sa bibliothèque labyrinthe, à la recherche d'un meurtrier en série. Alors qu'ils sont parvenus à remarquer des indices que celui-ci avait laissés et à le dénoncer, ils découvrent que leur raisonnement était inexact: "Adso: 'Mais en imaginant des ordres erronés, vous avez tout de même trouvé quelque chose...' Guillaume: 'Tu as dit là une chose très belle, Adso, je te remercie. L'ordre que notre esprit imagine est comme un filet, ou une échelle, que l'on construit pour atteindre quelque chose. Mais après, on doit jeter l'échelle, car l'on découvre que, si même elle servait, elle était dénuée de sens. Er muoz gelichesame die Leiter abwerfen, sô Er an ir ufgestigen ist... On dit comme ça ?'"³⁸

Et cette évocation littéraire est l'occasion de parler de la bibliothèque Sitterwerk, réalisée quant à elle, dont l'organisation est particulièrement remarquable: "La bibliothèque d'art de la fondation Sitterwerk [à St-Gall, depuis 2006, publique,] est une bibliothèque contenant environ 30'000 volumes sur la sculpture, l'architecture, la photographie, la technologie des matériaux et des moulages, la science des matériaux, et la restauration. Le collectionneur de livres et cofondateur de la fondation, Daniel Rohner, a suivi le principe de sérendipité, similaire à la "loi du bon voisinage" de Warburg quand il a mis en place la bibliothèque, distribuant les livres à travers l'espace, les arrangeant en des combinaisons constamment changeantes et cherchant de potentielles associations cognitives desquelles elles pourraient découler. Plus tard, la technologie RFID (basée sur des capteurs électromagnétiques capables d'identifier et de géolocaliser des marqueurs attachés aux objets) a été introduite pour permettre à une structure si dynamique de rester flexible. Les livres n'ont pas d'emplacement fixe et leur localisation toujours changeante

est documentée chaque jour grâce aux marqueurs RFID attachés à chaque livre. Dans la bibliothèque de la fondation Sitterwerk, la technologie numérique aide à la construction et à l'organisation de relations en constante évolution, entre les livres et les sujets. Les classements numériques et physiques sont reliés dans la bibliothèque à différents niveaux puisque les projets de recherche peuvent être personnalisés, sauves, et édités sur une interface de travail interactive appelée la Werkbank."³⁹

Alors qu'on pourrait penser que l'intégrité physique du livre va être menacée par un tel procédé, au contraire, l'appui de la technologie numérique ne l'affectera pas dans son essence, comme l'avait prédit Hermann Hesse: "Plus, avec le temps, les besoins de distraction et d'éducation populaire pourrons être satisfaits par des inventions nouvelles, et plus le livre regagnera de sa dignité et de son autorité. Nous n'avons pas encore tout à fait atteint le point où les jeunes inventions concurrentes comme la radio, le cinéma, etc., ôtent au livre imprimé cette part de ses fonctions qu'il peut justement perdre sans dommage."⁴⁰ Les qualités de l'objet-livre, cette 'roue du savoir et de l'imaginaire', et son implication dans l'espace restent nécessaires.

Et la pratique physique d'un espace bibliothécaire, alors que dans une bibliothèque classique il était déjà fréquent d'entrer avec un but, de se perdre, et de faire des rencontres hasardeuses bien qu'éminemment enrichissantes, cette pratique voit ses potentialités décuplées au sein de la bibliothèque Sitterwerk, grâce à son organisation en constante évolution. Ces événements fortuits entre des personnes, entre des livres, entre des personnes et des livres, et une ouverture consciente, curieuse, à l'utilité de ces

³⁸ Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, 2007, p. 154.

³⁹ Mariabruna Fabrizi; Fosco Lucarelli, *Database, Network, Interface: The Architecture of Information*, 2021, p. 59, trad. de l'auteur.

⁴⁰ Jean-Claude Carrière; Umberto Eco, *op. cit.*, 2009, p. 15.

échanges pour le développement et la stimulation d'une pensée ou d'un savoir, au tissage de ces relations, peuvent se retrouver dans une notion que l'auteur Michel Deguy transporte au-delà de la bibliothèque: "Le poète aux yeux cernés de mort descend à ce monde du miracle. Que sème-t-il dans un geste large sur l'unique sillon de la grève, où de six heures en six heures pareille à une [personne] illettrée qui vient apprêter la page et l'écritoire, la mer en coiffe blanche dispose et modifie encore l'alphabet vide des algues? Que favorise-t-il aux choses qui n'attendent rien dans le silence du gris?

la coïncidence."⁴¹

Les livres d'une bibliothèque (une connivence collective pour leur sélection), leur classement (le rapport de voisinage qu'ils entretiennent les uns avec les autres), leur interprétation (la pluralité de leurs lectures), les débats qu'ils provoquent (la rencontre émulative des oppositions qu'ils confrontent), les échanges volontaires ou involontaires qu'ils permettent (un espace des possibles), ou encore simplement leur accès (la présence de leur absence), sont, par métonymie, une occasion pour évoquer des enjeux contemporains auxquels l'espace bibliothécaire est soumis, et ces enjeux sont également des éléments clé pour le développement d'un projet d'architecture responsable et libéré. Responsable car concerné, sensible au contexte bâti et culturel qui l'entoure, et libéré car apte à franchir les limites des conventions, des normes auxquelles il est soumis, tout en les respectant dans le sens qu'il comprend leur nécessité.

Terminons avec une simple question rhétorique: pourrait-il s'agir de suggestions pour un projet de bibliothèque ? ...

⁴¹ Michel Deguy, cité par Jacques Dubois (et al.), *Rhétorique générale*, 1970, p. 106.

Bibliographie

Langage, écriture et architecture

- Aristote, *La Poétique*, (Éditions du Seuil, 1980).
- Sémir Badir; Jean-Marie Klinkenberg (dir.), *Figures de la figure: Sémiotique et rhétorique générale*, (Presses Universitaires de Limoges, 2008).
- Roland Barthes, 'Éléments de sémiologie' dans *Communications*, 4, (1964), pp. 91-135.
- Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture; Nouveaux essais critiques*, (Éditions du Seuil, 1953 ; 1972).
- Mariabruna Fabrizi ; Fosco Lucarelli, *Database, Network, Interface: The Architecture of Information*, (Caryatide, 2021).
- Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*, (Éditions du Seuil, 1998).
- Arthur Danto, *La transfiguration du banal: Une philosophie de l'art*, (Éditions du Seuil, 1989).
- Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes: Textes et entretiens 1953-1974*, (Les Éditions de Minuit, 2002), pp. 238-269.
- Jacques Dubois (et al.), *Rhétorique générale*, (Librairie Larousse, 1970).
- Michel Foucault, *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*, (Éditions Gallimard, 1966).
- Carlos Martí Aris, *Silences éloquentes: Écrits d'art et d'architecture*, (Éditions Cosa Mentale, 2019).
- Henri Suhamy, *Les figures de style*, (Presses Universitaires de France, 1981).
- Christophe Van Gerrewey, *Choisir l'architecture: Critique, histoire et théorie depuis le XIX^e siècle*, (PPUR, 2019).

Illustrations textuelles

- Giorgio Azzariti, *À la recherche d'un langage: Voyage dans l'imaginaire de Peter Märkli*, (Éditions Cosa Mentale, 2019).
- Peter Bichsel, 'Une table est une table', dans *Histoires enfantines*, (Gallimard, 1971).
- Jean-Claude Carrière ; Umberto Eco, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*, (Éditions Grasset & Fasquelle, 2009).
- Umberto Eco, *Le Nom de la rose*, (LGF/Le Livre de Poche, 2007).
- Roberto Gargiani, *La colonne: Nouvelle histoire de la construction*, (Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008).
- Nadja Maillard, *Questions d'échelle: Sans commune mesure*, (Actes Sud, 2018).
- Claudia Mion ; Fabio Don (éd.), *Peter Märkli. Zeichnungen/ Drawings*, (Quart Verlag, 2015).
- Reymond Queneau, *Exercices de style*, (Éditions Gallimard, 2006).
- Nathalie Sarraute, *Tropismes*, (Les Éditions de Minuit, 1957/2012).
- Michel Thévoz, *Pathologie du cadre: Quand l'Art Brut s'éclate*, (Les Éditions de Minuit, 2020).
- Oswald Mathias Ungers, *Morphologie: City Metaphors*, (Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017).
- Antoine Picon, *L'ornement architectural: Entre subjectivité et politique*, (Poche Architecture, 2016).
- Charlotte Zolotow, *Mr. Rabbit and the Lovely Present*, (Harper, 1962).

Lexicographie en ligne

- Centre National de Recherches Textuelles et Lexicographique, <https://www.cnrtl.fr>.

Index des images

p. 9.	fig. 1.	Büro, 1995 © 2021 Thomas Demand.
p. 10.	fig. 2.	Fragment de <i>Imprimerie en Lettres: L'Opération de la Casse (Pl. I)</i> , XVIII ^e s., Goussier (dessinateur), dans l'Encyclopédie de Diderot et D'Alembert, libre de droits.
p. 18.	fig. 3.	Derek Mahon, 'The Window', dans <i>Selected Poems 1962-1978</i> (USA: Oxford University Press, 1979).
p. 19.	fig. 4.	<i>Sans titre</i> , 2022 © Antonin Reber.
p. 20.	fig. 5.	<i>Study desk in Exeter Library</i> , 2010 © Brady Dorman.
p. 21.	fig. 6.	<i>Vue intérieure de la nouvelle salle projetée pour l'agrandissement de la bibliothèque du Roi</i> , Étienne Louis Boullée, 1788.
	fig. 7.	<i>Stadsbiblioteket Utlåningshallen</i> , après 1928 © Carl Rosenberg. Crédit: ArkDes collections.
p. 22.	fig. 8.	<i>Rénovation de l'aile ouest du musée d'Histoire Naturelle de Berlin</i> , 2010 © Diener & Diener Architekten.
p. 23.	fig. 9.	Umberto Eco, <i>Le Nom de la rose</i> , (LGF/Le Livre de Poche, 1980/2007).
	fig. 10.	<i>Il Teatro del Mondo</i> , 1979 © Collezione MAXXI Architettura Archivio Aldo Rossi.
	fig. 11.	<i>Sans titre</i> , 2022 © Antonin Reber.
p. 24.	fig. 12.	<i>Les Meubles dans la vallée</i> , 1927, Giorgio De Chirico.
p. 25.	fig. 13.	<i>La cathédrale de Syracuse</i> , 1965 © G. Leone.
	fig. 14.	<i>Sans titre</i> , 2022 © Antonin Reber.
p. 26.	fig. 15.	<i>Book</i> , 1987 © Richard Artschwager. Credits: Artists Rights Society (ARS).
p. 27.	fig. 16.	<i>Sans titre</i> , 2022 © Antonin Reber.
p. 28.	fig. 17.	<i>OFFICE 23: 1/3</i> , 2014 © OFFICE Kersten Geers David Van Severen.
	fig. 18.	<i>Trapèze avec deux diagonales</i> , 1996 © Georges Rousse.
p. 29.	fig. 19.	<i>La trahison des images</i> , 1928-29, René Magritte.
	fig. 20.	<i>Beinecke Rare Book & Manuscript Library</i> , 1963 © Ezra Stoller.
p. 32.	fig. 21.	<i>Amerika</i> , 2019 © Jorge Mendez Blake.
	fig. 22.	<i>What is Stage: Space as Poetry</i> , 27.09.2019, public seminar 2, capture d'une captation vidéo, 43'04'', © West Kowloon Cultural District.
p. 33.	fig. 23.	<i>Hellerau, théâtre: décor d'Orphée par Adolphe Appia</i> , 1912 © Ville de Genève, Genève.
	fig. 24.	<i>The ocean chart</i> , 1876, Henry Holiday.
	fig. 25.	<i>Seagram Building</i> , 2019 © DOGMA.
	fig. 26.	<i>Les Paroles (II)</i> , 1993 © Jan Vercruysse Foundation.
p. 37.	fig. 27.	<i>Rachel Whiteread's Holocaust memorial in Vienna</i> , 2000 © Alamy.
	fig. 28.	<i>L'art de la conversation</i> , 1963, René Magritte.
	fig. 29.	<i>OFFICE 78: 4/4</i> , 2014 © OFFICE Kersten Geers David Van Severen.
p. 39.	fig. 30.	<i>Kunstabibliothek</i> , 2006 © Sitterwerk Foundation.

Se passer des mots qu'il faut pour remercier les personnes sans lesquelles cet énoncé n'aurait pu être réalisé serait une faute de goût impardonnable. Je tiens à remercier sincèrement Solène Hoffmann, Laure Palluel Kochnitzky, Axel Chevroulet, et Nicola Braghieri.

