

ALICE—CODEX



INTRODUCTION
DANIEL ZAMARBIDE

(...) space. The simians now gather around a new type of territory, marked by the architectural presence of a perfectly geometrical figure that defines a position and a location, drawing a community away from its cave-nature habitat who are now ready, through this new display, to conquer the world. In the film, the black plane opens the gate to the discovery of tools. The vertical architectural axis, right after hominids have started to stand up on their two legs, has opened the field of human space, a new experience of gravity and three dimensionality. The black monolith fulfils this crucial role of defining the new space where humankind will live for a few thousand years. By the installation of one precise plane in the arid steppe, a new spatial experience opens up. One that will drive the hominids to invent tools, to reinforce their community and religious beliefs, and that ultimately will lead them to conquer the surface of the earth, and beyond.

Curiously (or deliberately ?) Kubrick only deals with two extremes of space in his film. The beginning of architectural space heralded by the arrival of the monolithic plane, and the end of it, where terrestrial gravity has disappeared. Actually (and this would deserve further research), Kubrick and the author of its novel Arthur C. Clarke do not seem to want to deal with architecture as we know it, jumping freely from the origins of architecture to the aftermath of it. The only artifact that seems to remain enigmatically constant is the black monolith (which I insist on calling *plane* for the purpose of this text).

The phantom zone, as mentioned earlier, is a fictional prison dimension in the *Superman* series. In the 1980 film *Superman 2, The Adventure Continues* directed by Richard Lester, with a screenplay by Mario Puzo (of *God-*

father fame), the zone is presented in a trial scene, where three villains (general Zod, Ursa and Non) are judged and condemned to the zone. The scene is a perfect moment of minimalism. The three prisoners are held inside three circling light spirals that move tangentially, touching each other in one single point at a time. After being condemned by hologram faces that gravely pronounce the guilty sentence, a physical sphere opens up to the universe, welcoming vertical axes of light that hit the three bodies and imprison them in the phantom zone. Their bodies are flattened, losing their volumetric nature.

The phantom zone is a perfect flat square with a reversed mirrored surface. The inmates reside in a ghost-like state of existence from which they can observe, but cannot interact with, the regular universe. They are insubstantial and reduced to an image condition. They are, in other words, an image that can project itself without the possibility of interaction with the outside world. They travel, ageless, through the universe in this non-substantial space. They are reduced to living in a uniquely representational condition. The reversed mirror consists of a reflective surface that reflects the non-existent inside of it, an inside without depth. The contained inmates look to the outside, without the power to be seen.

I spoke earlier about what I consider to be a fantastic intuition in the creation of the phantom zone (which appears first in the *Superman* comic series in 1961, just before Kubrick started working on 2001 in 1964). I believe that this comes from its complementary nature to Kubrick's monolith. Both examples place themselves at the very edges of the nature of space, as it has been understood from the beginning of the 20th century to the end of it. And I like to think of these two seminal figures as *planes*, containing in the interval between them the very history of

space, spatial experience and theory. Where one insists on its physical geometry, its gravity and volume; the other emphasizes its virtual nature, as an ultimate (and terribly contemporary) screen condition of our existence. But in 1980, this planar condition is considered as a prison, as a space for punishment. The lack of access to the physical is the ultimate sentence. The visionary element of the phantom zone is confirmed by today's virtual screen existence. Where one example calls for a vertical connection, the other presents itself as un-axial, outside of the Euclidian world entirely. If the black monolith's mysterious nature comes from its physical and unapproachable perfection, the mirrored square contains flattened bodies to whom the penalty of unphysicality has been applied.

The question now is how to relate these science fiction speculations to our own *planes* phase in ALICE, to which this Codex is dedicated.

As I have explained previously, I position these two planes at the two edges of space making. The monolith lands in an existing environment and activates a new perception of space by its presence creating a lieu, a referential axis and position allowing the community to transition into a new dimension of spatial comprehension. This plane is extremely material. It has no interior in itself, but immediately creates a condition of interiority as it has the power of attraction. Around it evolves and develops a re-created community; one that in this case, has gained the use of tools.

At the other edge, the phantom plane, although physically existent, is at the border of its physicality – almost already completely inside of a virtual world where all experiences are lived through a flat reflecting surface. It still defines space, but it is the jellyfish of space: at the extreme minima of a physical world, yet by its planarity, encompassing an incredible complexity of perception.

The new phase, *planes*, confronts the possibility of exploring spatial conditions between these two border points. The spatial potential between these two extremes is wide, yet what will define space in this case will be the referential presence of a Euclidian element that, when located in an existing environment or site, will contain architectural moments within which programs will be suggested or announced. These moments will develop into the next phase, *gardens*.

INVESTIGATION LEXICALE

SEBASTIEN GROSSET

Traduction—Nous nous quittons au terme de la précédente investigation lexicale sur l'idée d'une attention à porter à la possible réapparition du nombre. Or, le problème qui se pose à l'ouverture de celle-ci porte plutôt sur une lettre. « Mesure » est identique en anglais et en français et d'« element » à « élément », l'écart s'entrevoit, mais encore en deçà de la lettre, puisqu'il ne s'agit que d'accent. « Plane », en revanche, réclame l'amputation du « e » pour être francisé autrement que comme un adjectif féminin ou un :

« *outil formé d'une lame tranchante et de deux poignées, appelé aussi couteau à deux manches qui sert à aplanir; à dégrossir une surface de bois* » 1.

D'une phase à l'autre, les langues s'éloignent. « Room » et « House » dériveront très au large du français, « plane » ne s'en écarte encore qu'à la portée d'un lipogramme 2.

Il faudra donc traduire l'anglais « plane » par « plan », ce qui ne va pas sans trahison, dans la mesure où le mot « plan » existe déjà en anglais. L'édition 2004 du *Dictionnaire anglais hachette et Oxford* en propose plusieurs traductions françaises. L'entrée « Plan » y est décomposée en quatre catégories principales (substantif singulier, substantif pluriel, verbe transitif, verbe intransitif) signalées par les lettres A, B, C, D, elles-mêmes subdivisées en chiffres arabes :

« *plan*

A, n. 1 (scheme, course of action) *plan* ; 2 (definite aim) *projet* ; 3 (outline, map) also Archit, Constr, Tech, *plan*.

B, npl. *plans*, 1 (arrangements) *projets* ; 2 Archit, Constr, *plans*.

C vtr 1 (prepare, organize) *planifier, organiser, pré-*

parer, préméditer ; 2 (intend, propose) projeter 3 Archit Constr (design) concevoir.

D vi prévoir. » 3

Il faut noter d'emblée que trois des quatre entrées proposent une acception architecturale : le plan (comme dessin), les plans (comme ensemble des tracés décrivant un bâtiment) et la conception (ou plutôt le verbe « concevoir », au sens de « design »). Alors que la quête d'acceptions architecturales avait été ardue pour les mots « mesure » et « élément », elle se solde cette fois d'entrée de jeu par quatre découvertes. Le mot anglais « plan » identique au français « plan » constitue donc une entrée solide et non équivoque pour un abécédaire d'architecture.

Pourtant, ce n'est pas de « plan », mais de « plane » qu'il est question et si « plan » est d'emblée opérant comme terme d'architecture, il n'en va pas de même de « plane » dont aucune traduction française ne révèle une signification qui soit propre à notre discipline :

« plane

A n 1 (aviat) avion ; 2 (in geometry) plan (face of cube, pyramid) face

B adj (flat) plan, uni

C vtr raboter [wood edge], lisser au rabot

D V vi [bird, aircraft, glider] planer ».

On quitte l'architecture, mais on retrouve, comme pour « mesure » et « élément », la géométrie, associée, cette fois, à l'aéronautique. Les deux chiffres qui divisent l'acception A invitent à l'éloignement et à l'abstraction. Pensée ainsi, l'architecture n'est pas une verticalité ancrée dans le sol, mais une surface lointaine et horizontale. Ce que l'avion dit de « plane » est double. D'abord, sa *forme* fait signe vers la planéité : c'est parce que ses ailes sont plates qu'il peut (*D*) « planer ». Ensuite sa *situation* évoque autant ce plat que le lointain : la « vue d'avion » est un sur-

plomb du regard qui transforme la réalité immersive en géométrie distante. Ce n'est que d'avion que l'on peut voir le *plan* d'un bâtiment. C'est aussi ce que raconte l'évasion de Dédale : un architecte s'échappe de la réalité tridimensionnelle du labyrinthe qu'il a construit pour, par l'envol, en retrouver le plan. Lorsque l'on s'amuse, sur papier, à chercher, crayon à la main, la sortie de labyrinthes dessinés, on oublie que l'expérience intérieure du labyrinthe construit est celle d'un casse-tête pire encore : entre les murs du piège, en effet, on ne se fait jamais l'idée du tout qu'il constitue et on ignore, sans fil d'Ariane, si l'on est déjà ou non passé par là. La vue d'avion est le seul point de vue depuis lequel l'architecture bâtie s'en retourne au plan qui la projetait sur la table de dessin.

Ainsi le mythe de Dédale pourrait être lu comme celui du fantôme architectural de la persistance du plan et, avec elle, de la persistance du plat. Le mot Latin « *area* » et son emploi chez Vitruve annoncent déjà une possible ambiguïté entre l'aplat du dessin qui précède le bâtiment et la persistance d'une figure à deux dimensions, alors que les murs se sont pourtant déjà élevés. Ainsi, par exemple, on peut lire au livre I du *De Architectura* :

« Quant à la géométrie, elle apporte plusieurs secours à l'architecture ; aussitôt après les lignes droites, elle enseigne en priorité l'usage du compas ; c'est grâce à lui surtout que sont assurés la représentation des bâtiments sur leur emplacement ainsi que le tracé des angles droits, des niveaux et des lignes droites. » 4

C'est le mot « emplacement » qui, ici, traduit le latin « *area* », lui donnant donc le sens d'un lieu physique dans lequel le bâtiment s'ancrera. Mais le traducteur ajoute la note suivante :

« Le sens de area peut, selon les contextes, être celui de « planche à dessin » ou celui de « surface » où le monu-

*ment va être implanté. Ici, les deux possibilités restent ouvertes, même si les outils mentionnés dans la même phrase évoquent clairement une activité en atelier. »*⁵

Mon Gaffiot ne me donnant pas ce sens spécifique de « planche à dessin », je ne puis donc que faire confiance au traducteur. Il faudra vérifier ultérieurement ce point. Une chose en tout cas est certaine, c'est que la phrase de Vitruve fonctionne très bien si l'on remplace « leur emplacement » par « la planche à dessin »⁶:

« Quant à la géométrie, elle apporte plusieurs secours à l'architecture ; aussi tôt après les lignes droites, elle enseigne en priorité l'usage du compas ; c'est grâce à lui surtout que sont assurés la représentation des bâtiments sur la planche à dessin ainsi que le tracé des angles droits, des niveaux et des lignes droites. »⁷

Si le mot a bien ce double sens, il permet d'instaurer une ambiguïté durable entre le bâtiment et sa représentation, ainsi qu'entre le terrain et le papier : le lieu de la construction et celui de la conception se confondent. Quand bien même on jugerait abusif la traduction d'*area* par « planche à dessin », on devra reconnaître avec Gaffiot que le mot possède des acceptions concrètes qui font signe vers la construction :

« 1. *surface, sol uni* ; [en part.] *emplacement pour bâtir.* »

et d'autres, moins déterminées, qui renvoient plutôt à la géométrie :

« 4. *aire, superficie.* »

Il y a donc dans le même terme coexistence de la place et de la figure. Il faut noter qu'à la quatrième acception (celle, donc, qui relève de la géométrie et non de la construction), Gaffiot renvoie à l'un des passages les plus célèbres de Vitruve : la description de l'*homo bene configuratus*. J'ai déjà eu l'occasion⁸ de parler de ce passage, mais

sans le citer intégralement. Son importance dans l'histoire des arts et de l'architecture est telle qu'il n'est peut-être pas inutile, cette fois, de le donner à lire :

« De la même façon, les composantes des édifices sacrés doivent présenter dans chacun de leurs détails une concordance proportionnelle parfaitement adéquate à la somme générale de leurs mensurations globales. Le centre du corps humain est en outre par nature le nombril ; de fait, si l'on couche un homme sur le dos, mains et jambes écartées, et qu'on pointe un compas sur son nombril, on touchera tangentiellement, en décrivant un cercle, l'extrémité des doigts de ses deux mains et de ses orteils. Mais ce n'est pas tout : de même que la figure de la circonférence se réalise dans le corps, de même on y découvrira le schéma du carré. Si en effet mesure est prise d'un homme depuis la plante des pieds jusqu'au sommet de la tête et qu'on reporte cette mesure sur la ligne définie par ses mains tendues, la largeur se trouvera être égale à la hauteur, comme sur les aires [areae] d'un carrées à l'équerre. »⁹

Rappelons-le ici : le corps humain est non seulement couché, mais aussi envisagé comme une simple surface. C'est pour cette raison que l'on peut le décrire en termes d'*aire*, au sens qui convient à la géométrie plane. Il faut signaler aussi la présence, dans ce passage, du compas qui était déjà à l'œuvre dans les lignes où le sens d'« area » oscillait entre emplacement et planche à dessin. Ce recours aux instruments de la géométrie plane (outre le compas, on trouve ici l'équerre) non plus pour représenter des bâtiments, mais pour mesurer le corps humain comme s'il était sans épaisseur peut être lu comme l'indice d'une pulsion d'aplatissement qui travaille l'architecture au moins depuis Vitruve ; quelque-chose dont on pourrait rendre compte par un emploi métaphorique de la troisième acception de l'anglais « plane » :

« *C vtrraboter [wood edge], lisser au rabot* ».

L'area prendra chez Alberti (qui écrit en latin) un sens différent de celui que lui donnait Vitruve, mais qui conserve ce caractère d'importation du monde plat de la planche à dessin à celui, profond, du terrain.

L'aire est l'une des six parties de l'architecture :

« *Il est clair que la question de l'édification se divise tout entière en six parties : la région, l'aire, la partition, le mur, le toit, l'ouverture.* » 10

Chez Alberti, l'aire a plusieurs sens et doit être absolument différenciée de la *région* qui est géographique-ment déterminée :

« « *Région* » signifiera pour nous l'étendue et la physionomie de la contrée environnant le lieu où l'on doit édifier ; l'aire en sera une partie. L' « *aire* » sera un espace précis et délimité du lieu, qui devra être entouré par un mur pour l'utilité de son usage. Mais ce terme d' « *aire* » viendra aussi à signifier, en quelque endroit de l'édifice qu'il se trouve, l'espace que nous foulons sous nos pieds lorsque nous marchons. » 11

L'aire d'Alberti, donc, n'est plus une figure géométrique existant indépendamment de la réalité concrète du terrain, mais elle n'est pas non plus le terrain lui-même dans toute sa complexité. On pourrait presque y voir un aplanissement du monde physique. L'aire, c'est entendu, est un sol et même un sol réel, puisque nous la « *foulons sous nos pieds lorsque nous marchons* ». Mais elle n'a pas, contrairement à la région, de *physionomie* propre. En tant que *partie* de la région, l'aire est comme un morceau de terrain géométrisé par l'architecture ; si son espace « *devra être entouré par un mur* » c'est certes, comme l'écrit Alberti « *pour l'utilité de son usage* », mais aussi pour recevoir une *forme*. Intermédiaire entre la figure et le lieu, l'aire est un « *espace précis et délimité* ». Précis veut dire « précisé »

par l'architecte : le mur est le prolongement du crayon sur le terrain.

L'aire d'Alberti est donc bien différente du lieu d'Aristote. « *Première limite immobile du contenant* » 12, ce dernier touche le corps de ce qu'il contient ; pensé du dedans au dehors il est comme l'expansion maximale du corps contenu. Le lieu est *limite* non pas tant parce qu'il contraint le corps que parce que sans lui l'expansion du corps serait sans fin et se dissoudrait dans l'ἄπειρον (apeiraune) grec. Ἀπειρὼν est souvent traduit par « infini », ce qui est acceptable à condition d'entendre par là « sans terme ». L'ἄ-πειρὼν est ce qui est privé de Πειραρ (peirar), et Πειραρ veut dire « terme », « fin », mais aussi « *ce qui donne à une chose son achèvement* » 13. Le lieu est donc, en quelque sorte ce qui permet aux choses de trouver leur achèvement plutôt que de s'étendre indéfiniment et, donc, de perdre toute réalité concrète.

L'aire, en revanche, est indépendante des corps qu'elle contient et n'est pas limite en tant qu'achèvement de l'expansion du dedans, mais comme circonscription décidée du dehors par l'architecte. Il ne faudrait pas cependant aller jusqu'à faire de l'aire albertienne une circonscription au sein d'un espace géométrique abstrait, puisque le

« *concept d'extension homogène et illimitée dans le domaine de l'imaginable* » 14,

selon les mots de Panofsky, n'était pas encore pleinement formé à l'époque de la rédaction de l'*Art d'édifier*. Panofsky nous apprend que ce concept n'est explicitement théorisé qu'à l'extrême fin du XV^e siècle, notamment par Pomponius Gauricus lorsque celui-ci écrit :

« *Le lieu existant avant le corps placé en ce lieu, il doit nécessairement être fixé graphiquement en premier.* » 15

Chez Alberti (qui meurt en 1472), l'aire a encore besoin de murs réels pour exister. Elle est distincte de ce

qu'elle contient, mais ne préexiste pas à sa limitation par l'architecture. Pourtant, de l'aire de Vitruve à celle d'Alberti, l'architecture n'a pas attendu que le concept d'espace comme étendue homogène se forge pour entretenir une ambiguïté entre le bâtiment dressé et l'aplat de son dessin. Léon de Coster et François Nizet nous apprennent que dans la Cappella Rucellai,

« voulant affirmer l'indissolubilité du plan et de l'élévation au sein d'une même réalité spatiale, Alberti composa le mausolée sur la même grille modulaire que celle utilisée pour le pavage » 16.

Ce geste de rassemblement de l'horizontal et du vertical est ambigu : s'agit-il d'insuffler par avance au plan une réalité tridimensionnelle à venir ou au contraire de ramener l'élévation de la façade au souvenir de son tracé ? Quoiqu'il en soit, cet excursus par le concept d'aire doit nous rappeler l'importance, en architecture, de la géométrie plane.

L'imaginaire collectif a tendance à associer la figure de l'architecte à l'édification de bâtiments qui s'élancent dans le ciel. Hegel, par exemple, voit dans l'élévation architecturale une manifestation de liberté, ce qui lui fait considérer l'architecture souterraine comme archaïque parce qu'

« elle ne se déploie pas encore aussi librement que celle qui construit au dessus du sol » 17.

Y compris dans son acception métabolique, l'érection (version genrée de l'édification) est certes un trait qui caractérise la figure de l'architecte, mais seulement en tant que bâtisseur. Il est pourtant aussi permis de voir l'architecture comme l'art du *projet* avant d'être celui de la construction. En ce cas, la verticalité ne l'emporte plus sur le plan. Peut-être est-ce là l'enseignement du mythe de Dédale : en tant que concepteur, l'architecte n'est pas celui qui élève des murs, mais celui qui s'élève au-dessus des murs pour les ramener à des lignes qu'il embrasse du regard.

La persistance du plan dans le bâtiment n'instaure pas un régime d'ambiguïté entre le vertical et l'horizontal, elle le prolonge. Comme dessin, le plan, s'il est plat, n'en est pour autant que rarement horizontal. Déjà les tables à dessin s'inclinaient en oblique et désormais les écrans sont verticaux. Dessiner un plan à l'aide d'un logiciel, c'est être face au sol, une situation corolaire à celle du survol. Dédale s'élève, puis *plane* au dessus du labyrinthe. Le survol est donc l'élévation d'un aplat. L'écran, lui, verticalise l'horizontal sans déplacer le regardeur ; c'est le labyrinthe qui se redresse.

Il nous faudra donc rester attentif à la position des plans tout au long de cette investigation. Parce qu'il ramasse « plane » et « plan » en un seul mot, le français est susceptible de plus d'une confusion encore que l'anglais ou le latin. On voit qu'« area » fait coexister des réalités diverses alors qu'il est loin de traduire à lui seul toutes les acceptions de « plan ». Notons à ce propos qu'il est difficile de trouver chez Vitruve un mot qui rende explicitement compte de ce que le français, en architecture, entend par « plan ». Il faut un faisceau de termes pour rendre compte de l'idée de forme plane, au sol, jouant soit le rôle de description d'un bâtiment déjà construit (fonction cognitive) soit celle de projection d'un bâtiment à venir (fonction poétique). Outre « area », le *De Architectura* utilise par exemple « forma », « conformatio », « conlocatio », ou le très technique « ichonographia ».

La « forma » est sans doute ce qui se rapproche le plus de l'outil projectuel que nous appelons « plan », puisque Vitruve l'associe parfois directement au mot « cogitationes » que l'on peut traduire par « projet » 18. Mais « forma » a tant de significations qu'il n'est jamais certain qu'il soit employé au sens strict de « plan » plutôt que de « dessin », d'« image » ou même de « forme ». Il désigne

certes une représentation d'édifice qui peut être un plan (comme dans la *Forma Urbis*, vaste carte de Rome réalisée sur un mur intérieur du forum sous le règne de Septime Sévère) mais aussi une esquisse, une élévation, voire une maquette, puisque le mot a aussi le sens de « moule ». Son dérivé « *conformatio* » met l'accent sur la disposition : « *theatri conformatio* » 19 peut être traduit autant par « *plan du théâtre* » que par « *agencement du théâtre* », sans qu'il soit possible de savoir s'il est fait référence à un dessin ou à un bâtiment dressé. « *Conlocatio* » (« ou *collocatio* ») est plus local. Son sens général est là aussi « disposition » ou « agencement », mais Vitruve l'emploie également au sens d'« implantation », notamment à propos d'édifices religieux 20. Enfin, « *Ichonographia* » met l'accent sur l'acte de tracer un plan plus que sur son résultat :

« *L'ichonographie est l'utilisation associée de la règle et du compas à l'échelle ; c'est à partir d'elle que l'on fait le tracé des formes [formarum] sur le sol des aires [arearum] de construction.* » 21

La coexistence d'« *ichonographia* », « *forma* » et « *aera* » dans la même phrase montre bien qu'ils ne sont pas synonymes. Notons aussi que l'ichonographia n'est pas le plan, puisque c'est à *partir d'elle* que l'on fait les tracés. En revanche, l'orthographie, qui elle, porte sur le vertical, combine le processus de réalisation et son résultat :

« *L'orthographie est la représentation en élévation de la façade et la figuration élaborée à l'échelle, selon les calculs, de l'ouvrage futur.* » 22

En élévation, le geste et le dessin ne font qu'un.

La multiplicité des termes latins dont le français associe les acceptions dans le mot « plan » n'est pas le reflet d'un état du savoir architectural antique qui n'aurait pas encore reconnu la similarité de concepts disjoints, puisque ce n'est pas la multiplicité du latin, mais l'unicité du fran-

çais qui fait exception. L'allemand, par exemple, connaît le mot « Plan », identique au français, mais s'en sert pour désigner tout dessin, y compris les coupes et les élévations. On emploiera aussi le mot « Zeichnung » (ou « Architekturzeichnung ») pour mettre l'accent sur l'idée de dessin. Le plan au sens où on l'entend en français comme dessin de coupe horizontale, se dira plutôt « Grundriß » (de « Grund », le sol et « Riß », le tracé).

Il n'y a donc qu'en Français que le mot « plan » désigne un concept architectural précis tout en insistant sur son horizontalité : l'allemand accorde aussi au mot « plan » le sens de « surface plane », mais est très large quant à ses acceptions architecturales tandis que l'anglais dissocie l'architecture (« plan ») et la surface (« plane »). Quant au latin, nous avons vu qu'il multiplie les termes.

Des langues que nous avons comparées, seul le français, donc, associe le projet et le surplomb, le dessin et la platitude. C'est la quête des raisons de cette association qui guidera cette investigation lexicale.

Lexicographie—1-Littré, 1877

Chez Littré, « Plan » fait l'objet de deux entrées distinctes :

« *plan, ane*, adj. »

et

« *plan, s, nm* »

Il s'agit de deux mots différents (un adjectif et un nom) et non de deux acceptions du même mot. Il faut donc les traiter séparément.

L'adjectif « plan » possède, chez Littré, 7 acceptions. Je laisse ici de côté trois d'entre elles (4°, 5° et 6°) qui traitent d'optique (*verre plan*), de musique (*Musique plane*) ou relèvent d'emplois géométriques spécifiques (*plan-concave* ; *plan-convexe*).

Restent donc quatre significations dont voici la première :

« 1° *Terme didactique. Se dit de toute surface qui n'offre ni plis, ni courbes, ni rides, ni ondulation.* » 23

C'est le sens le plus générique qui semble neutre, mais doit justement nous alerter par cette neutralité même, dans la mesure où aucun terrain n'est neutre, si ce n'est celui, idéal, sur lequel on dessine. Ainsi, l'adjectif « plan » s'applique-t-il en toute logique à la géométrie :

« 2° *Terme de mathématique. Surface plane, celle sur laquelle une ligne droite peut s'appliquer complètement dans toutes les directions.* »

Il n'y a qu'en deux dimensions qu'une surface puisse être plane. Pourtant, le savoir humain produit des outils de connaissance qui parfois se fondent sur la fiction d'un monde plat. La troisième acception, spécifique, que Littré propose pour l'adjectif « plan » relève de cette fiction :

« 3° *Carte plane, carte de géographie dans laquelle une portion plus ou moins étendue de la terre est figurée comme si la surface terrestre était plane. On dit aussi: carte plate.* »

Réduire le réel à une surface est une façon de le modéliser pour mieux le comprendre. La raison a parfois besoin de ce genre de simplification pour n'être pas arrêtée par des événements accidentels. « Plan », d'ailleurs, désigne aussi ce qui ne résiste pas à notre appréhension :

« 7° *D'une manière plane, sans être arrêté par des difficultés.* »

Tout domaine (physique ou théorique) dans lequel rien ne se dresse contre moi peut être qualifié de « plan ». Mais cet aplanissement ne peut se faire que de deux façons : ignorer les aspérités ou les écraser. Voyons ce qu'implique chacune de ces stratégies.

La première consiste à différencier l'essentiel de

l'accidentel et à écarter ce dernier. Une chose est plane si elle n'a pas d'accident aux deux sens qu'Aristote attribue au mot. Le Livre D de la Métaphysique propose en effet deux définitions du terme « accident » (συμβεβηκος). Un sens faible :

« Accident se dit de ce qui appartient à un être et peut en être affirmé avec vérité, mais n'est pourtant ni nécessaire, ni constant. » 24

Et un sens fort :

« Accident s'entend encore d'une autre façon : c'est ce qui, fondé en essence dans un objet, n'entre cependant pas dans l'essence. » 25

Pour expliquer sa première définition, Aristote imagine que quelqu'un creuse un trou pour planter un arbre et, ce faisant, trouve un trésor. Cette découverte sera accidentelle parce que creuser un trou ne débouche pas nécessairement sur la découverte d'un trésor. Suit un second exemple que j'avoue retranscrire en partie à cause de l'incongruité qu'il acquiert aujourd'hui au regard de l'histoire de la musique populaire occidentale :

« supposons encore qu'un musicien soit blanc, comme ce n'est ni nécessaire, ni constant, c'est ce que nous appelons un accident. » 26

Le concept de « musicien » repose sur un aplanissement d'accidents tels que la blancheur de tel ou tel musicien particulier. Est donc plane tout ce qui fait l'impasse de toute singularité pour accéder à une compréhension à prétention universelle. On retrouve donc une fois encore cette question de la singularité. L'aplanissement va jusqu'à lisser même tout ce qui ne participe pas de la définition de l'objet. C'est ce qu'indique le sens fort du mot « accident ». Pour l'explicitier, Aristote prend (est-ce un hasard ?) un exemple tiré de la géométrie : est accidentel au sens fort :

« par exemple, pour un triangle, avoir ses trois angles égaux à deux angles droits. » 27

Une telle propriété ne peut appartenir qu'à un triangle et à aucune autre figure, mais elle n'entre pas dans la définition d'un triangle comme :

« figure contenue par trois droites » 28.

On peut donc considérer que définir un objet consiste d'une certaine façon à l'aplanir, c'est à dire à lisser théoriquement ses aspérités accidentelles pour en faire une forme générale reconnaissable dans toutes ses manifestations particulières. La définition, donc, ignore sciemment la texture singulière de ses objets. C'est la première stratégie, à l'œuvre lorsqu'il est question de connaissance.

Transposée dans le champ architectural, la question prend une autre ampleur du fait de la fonction poétique des outils de l'architecte. La carte géographique plane est un instrument de connaissance, mais le plan de l'architecte doit donner lieu à un bâtiment. L'aplanissement, alors, est bien réel. C'est la seconde stratégie : écraser ce qui dépasse.

« Il convient que toute aire soit extrêmement ferme, qu'elle le doive à la nature ou à l'art » 29,

écrit Alberti. Or, il est rare que la nature offre un terrain assez plane pour que l'aire y soit suffisamment affermie, et ce, quelle que soit la déclivité de ce terrain. Alberti nous offre l'occasion d'insister sur la différence entre le plan et l'horizontal. L'aire est plane, mais pas forcément horizontale :

« On établit l'aire soit en plaine, soit dans une pente, soit au sommet d'une éminence. » 30

Le plan peut donc être oblique lorsque l'aire est dans une pente. Les deux termes ne sont donc pas synonymes, mais ils entretiennent pourtant un rapport d'affinité qui se manifeste physiquement. On va le voir en examinant chacun des trois cas de figure que décrit Alberti.

Pour affirmer l'aire dans une plaine, il faut commencer par remblayer :

« Si l'on l'établit en plaine, il faut faire un remblai et comme un soubassement. En effet, non seulement le remblai contribuera à la dignité de l'aire, mais surtout son absence entraînera de nombreux inconvénients. » 31

En plaine, il faut différencier le plat donné du plat construit en surélevant une aire dont la dignité nouvelle fera un socle pour le bâtiment. Ce redoublement du plat par le remblai offre aussi (et « surtout », dit Alberti) l'avantage de renforcer la séparation de la surface plane « *qui s'obtient au moyen de lignes et d'angles* » 32 et de la plaine elle-même afin de protéger la première contre les nuisances naturelles (inondations, éboulis « action du temps ») mais aussi humaines (immondices).

Cette surélévation montre bien que sur le terrain, le simple tracé du compas et de la règle deviennent des interventions lourdes, ce que l'on nomme aujourd'hui des *travaux*. Il faut noter aussi que ces interventions, antérieures à la construction, ne portent pas sur le bâtiment, mais sur le lieu qui va l'accueillir. Le remblai est un outil de géométrisation de la plaine. Il affirme le plan par redoublement de l'horizontalité.

Voyons maintenant ce qu'il en est lorsque l'aire est établie sur une cime :

« Si l'aire est placée en haut d'une éminence, il faudra soit la remblayer en partie, soit l'aplanir, en arasant le sommet de la hauteur qui la domine. » 33

Sur la cime, il faut retrouver le plat en ajoutant de la matière pour produire une surface au sommet (le remblayage) ou en la compressant (voire en la tranchant) pour redescendre à un niveau dont la circonférence corresponde à celle de l'aire. Si le sommet ne peut accueillir l'aire sans ces opérations, c'est parce que, géométriquement parlant,

il n'est pas un plan, mais un *point* : en géométrie plane, le sommet, c'est l'intersection de deux côtés. Le plan est certes une abstraction et c'est pourquoi tout terrain réel doit être travaillé pour le manifester, mais on ne comprendra pas sa nature si on en reste à une séparation dichotomique entre le monde des idées et celui de la matière.

La géométrie euclidienne invite à prêter attention aux degrés de l'abstraction. Certes, on peut dire que l'espace dont nous faisons l'expérience est tridimensionnel et que tout ce qui a moins de trois dimensions n'a pas de réalité physique (la ligne tracée sur le papier a bien trois dimensions, ce n'est que parce que nous ne pouvons pas nous en approcher suffisamment que nous ne voyons pas sa largeur et sa profondeur), mais on ne peut pas en inférer que tout ce qui a moins de trois dimensions appartient à un monde unifié qu'on appellerait idéal, théorique ou conceptuel. La surface occupe une place précise dans une gradation qui va du point au volume ; une place qui porte le numéro 5 :

« 1. *Un point est ce qui n'a aucune partie.*

2. *Une ligne est une longueur sans largeur.*

3. *Les extrémités d'une ligne sont des points.*

4. *Une ligne droite est celle qui est placée de manière égale entre ses points.*

5. *Une surface est ce qui a seulement longueur et largeur. »* 34

Établir une gradation entre l'idée et la matière est essentiel pour comprendre la poïétique architecturale : de l'idée d'un bâtiment à sa construction, il y a toute une série d'étapes qui portent des noms précis, qui occupent les unes par rapport aux autres des places déterminées et qui ne sont ni l'édifice tridimensionnel que le corps peut parcourir, ni le concept de l'édifice auquel seul l'esprit accède.

Il va de soi que le sommet de la montagne, en réalité, n'est pas un point. Mais c'est ainsi que la géométrie le

pense. L'établissement de l'aire au sommet appelle donc une extension dimensionnelle du point à la ligne, puis de la ligne à la surface, ce qui implique des travaux plus complexes que ceux que demande, en plaine, le simple redoublement du plan. C'est pourquoi Alberti ajoute :

« Et il sera sans doute avantageux à la fois d'araser la partie du sommet et de remblayer la partie en pente » 35.

Mieux vaut, donc, combiner les deux opérations. Pourtant, si les travaux d'aménagement sont plus lourds qu'en plaine, ils ne portent, cette fois encore, que sur le terrain lui-même qui est transformé en aire pour accueillir ensuite le bâtiment.

Il n'en va pas de même pour le dernier cas de figure :

« Si l'aire est en pente, il faut veiller à ce que les parties supérieures de l'édifice n'ébranlent pas le reste sous l'effet de leur poussée ou que ses parties inférieures, au cas où elles glisseraient, n'entraînent pas sa ruine. » 36

Lorsque le plan est oblique, ce n'est plus le terrain qui doit être aménagé, mais l'édifice. Il y aurait eu, bien sûr, une autre solution : le terrassement. Mais l'aire, alors, n'aurait plus été en pente, mais aurait retrouvé son horizontalité. L'aire, donc, peut ne pas être horizontale tout en restant plane, mais il semble qu'elle ne puisse pas ainsi être aussi *ferme* et c'est alors au bâtiment de combler ses faiblesses. Cette différence de traitement des aires en pente éclaire l'assimilation que l'on fait naturellement entre le plan et l'horizontal. Théoriquement, elle ne tient pas, mais les lois de la gravité, pourtant, y invitent.

Nous reviendrons sur le rapport du plan et de l'horizontal. Pour l'instant, il faut regarder ce que Littré dit de « plan » comme nom commun.

2-Littré, 1877

Ce qu'il faut d'abord noter c'est que, bien que nous

ayons parlé d'architecture, aucune des significations de l'adjectif ne renvoyait directement au plan architectural tel que Littré le définit dans sa sixième acception du mot « plan » comme nom commun :

« 6° *Dessin d'une ville, d'un bâtiment, etc., ainsi dit parce qu'il est la réduction à une surface plane d'une ville, d'un bâtiment, etc.* » 37

L'adjectif, en effet, rend compte de la planéité, mais pas du dessin. En nous attardant sur la notion d'aire, nous avons vu comment une pensée géométrique se manifeste dans un terrain, mais pas comment cette manifestation s'articule avec celle du *dessin d'un bâtiment*. Pourtant, il semblerait que cette interaction existe ; il y a des textes, en tous cas, qui le laissent penser.

Ainsi, par exemple, au chapitre 13 de *Comment on construit une maison*, roman-manuel qui détaille, via une fiction, toutes les étapes de la construction d'une maison dans la seconde moitié du XIX^e siècle, Viollet-le-Duc a une formule révélatrice pour décrire un chantier qui en est à ses premières étapes :

« *La bâtisse commençait à prendre tournure ; le plan se dessinait au-dessus du sol.* » 38

L'aire est au terrain ce que la planche est au dessin. Une fois établie, elle devient la scène où se rejoue l'invention du bâtiment, mais, cette fois, dans le monde physique.

La phrase de Viollet-le-Duc signale deux différences entre le plan dessiné et sa réactualisation sur le terrain.

Relevons d'abord qu'*in situ*, le plan se dessine. L'architecte n'a plus à le produire directement. Le plan agit comme un programme : il a été jadis conçu sur une planche à dessin et se réactive lorsque les conditions de planéité sont mises en place. Ainsi conçu, le plan est une sorte d'algorithme auto-générateur. Il dispose d'un code intrinsèque qui lui permet de se réactiver dans le monde réel à condi-

tion qu'une aire ait été établie pour l'accueillir. L'articulation du plan comme surface et comme dessin révèle peut-être un vieux fantasme de l'architecture qui n'est devenu manifeste qu'avec l'invention de la photographie : être un *art reproductible*.

S'il n'y avait pas le terrain, les bâtiments pourraient être construits à l'identique en nombre indéfini d'exemplaires comme une partition de musique peut être exécutée un nombre indéfini de fois. La résistance du terrain à l'aplanissement limite la reproductibilité de l'architecture. La planéité joue donc un rôle central dans la reproductibilité, en architecture, mais aussi dans les arts visuels, parce que le plan peut être entièrement appréhendé par le seul regard. C'est l'une des raisons pour lesquelles Walter Benjamin voit dans la photographie le véritable point de départ de la reproductibilité technique des œuvres d'art. Si, en effet,

*« Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible, »*³⁹ [avec la photographie,] *pour la première fois, dans le processus de la reproduction des images, la main se trouva déchargée des tâches artistiques les plus importantes, lesquelles désormais furent réservées à l'œil rivé sur l'objectif. »*⁴⁰

Dans le domaine visuel, donc, le plein épanouissement technique de la reproductibilité correspond à un stade où c'est le même organe qui produit et reçoit l'image. Ainsi comprise, la photographie est l'extension du voir. Or, il n'y a que dans le domaine des arts visuels qu'une telle concordance a eu lieu ; quels que soient les développements de la technologie musicale, par exemple, ce n'est toujours pas l'oreille qui produit le son.

La particularité de cette question en architecture est qu'il n'est pas possible de déterminer un sens qui lui serait destiné plus qu'un autre. Pourtant, la tentation de la

planéité et l'importance du dessin dans la conception architecturale ont une dangereuse tendance à réduire à un art visuel une discipline multi sensorielle. Ce trait est peut-être essentiel à l'architecture, mais il est possible qu'il se soit accentué dès lors que la photographie a fourni le modèle de la reproductibilité. Dans *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Fredric Jameson associera le goût de l'architecture postmoderne pour le miroir à un *appétit de photographie* 41. La multiplication de façades réfléchissantes semble réaliser le rêve d'une architecture qui se reproduit elle-même par le seul regard : les bâtiments se dessinent les uns les autres en se reflétant mutuellement dans un processus d'autoproduction devenu autonome. Pour Jameson, cette autoreproduction visuelle de l'architecture s'inscrit dans un phénomène culturel plus général :

« les reflets déformés et fragmentés d'une énorme surface vitrée sur une autre peuvent être tenus pour paradigmatiques du rôle central que jouent le processus et la reproduction dans la culture postmoderne. » 42

Notons bien que les surfaces, ici, sont verticales. Le processus de réflexion dans lequel l'architecture se dessine elle-même ne peut donc avoir lieu que si le plan se redresse. Au stade décrit par Viollet-le-Duc, ce n'est pas encore le cas, même s'il se dessine *au-dessus du sol*.

Il semble pourtant que cette légère élévation par rapport au terrain ne soit pas une étape vers un redressement du plan, mais plutôt un effet de sa transposition du papier au terrain. C'est la seconde différence entre le dessin et sa réactualisation sur le terrain : le plan, ici, semble flotter. Les quelques hauteurs de briques qui le séparent du terrain sont une sorte de verticalité négligeable qui permet au plan de se dissocier du terrain plus nettement encore qu'à l'aide d'un remblai. Il y a dans ces quelques

briques comme un arrangement passé avec la troisième dimension, une taxe qui lui serait payée pour que le plan puisse étendre l'empire de la planéité jusque dans le territoire accidenté de la région.

Je parle d'« empire » parce qu'il y a bien quelque chose de l'ordre du programme de conquête dans ce double-jeu d'aplanissement et de reproductibilité. Quels que soit leurs emplacements, les camps de l'empire Romain obéissaient tous au même plan à la fois simple et très hiérarchisé. La reproduction à l'identique d'un même schéma permettait tout à la fois une installation rapide (puisque le plan n'avait plus à être conçu) et l'affirmation d'une marque de fabrique impériale : le terrain conquis était marqué par le plan du camp comme l'animal ou l'esclave sont marqués au fer du signe de leur propriétaire. Dans le cas des camps romains, il n'était pas rare qu'ils s'implantent durablement au point de devenir des villes sans avoir pour autant à changer de plan.

Le signe de la domination se manifeste discrètement dans la phrase de Viollet-le-Duc par le déni qu'implique la voix passive : « *le plan se dessinait* », écrit-il, transformant le labeur des ouvriers en génération spontanée. Comme si le geste de l'architecte à sa table était le seul qui permît au bâtiment de voir le jour. Le rêve de l'autonomie du plan est donc aussi celui d'une production sans prolétariat. Si Fredric Jameson voit dans le postmodernisme *la logique culturelle du capitalisme tardif*, c'est entre autres parce que l'autoreproduction des bâtiments qui se reflètent les uns les autres exprime un nouveau rapport de forces sociales : cette fois, les ouvriers sont bel et bien évincés. Chez Viollet-Le-Duc, en pleine révolution industrielle, la voix passive reflète l'oubli d'une classe ouvrière à l'œuvre sur le terrain ; la dématérialisation du processus de réflexion des immeubles postmodernes signale quant à elle l'autonomi-

sation d'un système financier qui n'a plus besoin d'ouvriers pour se reproduire : la plupart des documentaires traitant d'économie s'ouvrent en effet sur des vues d'avion de tours urbaines recouvertes de miroirs, comme si ces immeubles concentraient tout ce qui reste de *visible* dans le capitalisme tardif.

C'est en gardant présente à l'esprit toute la charge politique que sous-tend l'aplanissement du territoire (que l'on voit à l'œuvre au moins depuis Alberti et jusqu'à l'érection d'une planéité réfléchissante qui marque l'architecture postmoderniste telle que Jameson la conçoit 43) et de l'autonomisation du plan qu'il nous faut maintenant continuer. Les enjeux que nous avons d'ores et déjà dégagés nous dispensent d'analyser en détail les 11 définitions principales que donne Littré. On verra d'autre part qu'une étrangeté propre à ce dictionnaire va nous amener à passer assez rapidement aux deux autres, que nous traiterons ensemble en vertu d'un trait qu'ils ont en commun et qui contraste fortement avec Littré. Je ne m'attarderai donc pas non plus sur une signification pourtant riche d'enseignements, mais que nous retrouverons dans les deux autres dictionnaires. Par souci d'équilibre, c'est à ce moment-là que je la développerai, en mentionnant, bien sûr, son expression par Littré.

Ce double tri effectué en fonction de ce qui a déjà été dit et de ce qui le sera par la suite ne laisse subsister que deux définitions :

« 1° *Surface plane.*

6° *Dessin d'une ville, d'un bâtiment, etc., ainsi dit parce qu'il est la réduction à une surface plane d'une ville, d'un bâtiment, etc. »*

La première signification, je ne la signale que parce qu'elle ramasse tout ce que nous avons dit de l'adjectif. Il n'est pas nécessaire de faire plus ici que de la mentionner.

La sixième définition, nous l'avons déjà lue. Insistons sur l'idée de *réduction à une surface plane* qui explique le lien que fait le français entre les significations que l'anglais distribue entre « plane » et « plan ». Le plan d'architecture, donc, associe trois notions : il est un dessin, il est plane et il est un projet. Ce qui surprend chez Littré, c'est que cette acception projectuelle n'apparaît nulle part explicitement.

Elle est clairement exprimée par Robert qui en fait même une catégorie générique :

« II : élaboration de la structure d'un projet, dans ses grande lignes »

qu'il subdivise en cinq acceptions particulières :

« 1 *Projet élaboré, comportant une suite ordonnée d'opérations, de moyens, destinée à atteindre un but.*

2. *Plan d'une œuvre, d'un ouvrage : dispositions, organisation de ses parties considérées après coup (abrégé, résumé) ou élaborée avant la composition.*

3 *[biologie] organisation des structures d'un être vivant, principalement autour des axes antépostérieur et dorsoventral.*

4. *Ensemble des dispositions arrêtées en vue de l'exécution d'un projet.*

5. *Projet de sortie, de distraction.* » 44

Le portail lexical du CNRTL, quant à lui, fait du plan défini comme

« *projet élaboré, comportant une suite ordonnée d'opérations, en vue de réaliser une action ou une série d'actions* » 45

la première entrée (1) d'une catégorie (C) qui contient tous les emplois figurés du mot. Cette entrée (C1) se subdivise ensuite en emplois du terme dans des locutions telles que par exemple :

« *Avoir un plan. Avoir une idée précise de ce que l'on veut faire.*

Tirer des plans. Faire des projets. »

Il n'est historiquement pas étonnant que Littré ignore la dernière signification que propose Robert et dans laquelle apparaissent les exemples suivants :

« Pour samedi, j'ai un plan d'enfer ! – Plan drague : *tentative de séduction*. Plan cul : *relation sexuelle sans suite*. – PAR EXT. *Idée* : laisse tomber, c'est pas un bon plan ! »

En revanche, il est plus surprenant qu'il ne mentionne pas l'idée générale de projet, dans la mesure où, comme le signale Alain Rey,

« le passage au sens figuré « ensemble des dispositions adoptées en vue de la réalisation d'un projet » [se fait en] 1627 » 46.

Les significations les plus techniques que Robert associe au plan comme projet (2. « *Plan d'une œuvre, d'un ouvrage : dispositions, organisation de ses parties considérées après coup (abrégé, résumé) ou élaborée avant la composition.* » et « 3 [biologie] *organisation des structures d'un être vivant, principalement autour des axes antépostérieur et dorsoventral.* ») ont leur équivalent chez Littré (sens N° 10 pour le sens N° 2 de Robert et trois sous-acceptations du sens N° 2 pour le sens n° 3 de Robert).

Je ne saurais donner d'explication définitive à ce manque et me contenterai de le mettre en rapport avec la définition du plan architectural :

« 6° *Dessin d'une ville, d'un bâtiment, etc., ainsi dit parce qu'il est la réduction à une surface plane d'une ville, d'un bâtiment, etc.* »

Le terme « réduction » indique un mouvement qui va du bâtiment au plan, comme si le second résultait du premier. Une telle conception ignore l'acception poétique du plan comme dessin projectif d'un bâtiment à venir. Cette omission est d'autant plus surprenante que Littré exemplifie l'acception architecturale du plan par une citation de

Bossuet qui décrit avec beaucoup d'acuité le caractère idéaliste du processus de conception architecturale :

« L'architecte a dessiné dans son esprit un palais ou un temple, avant que d'en avoir mis le plan sur le papier ; et cette idée intérieure de l'architecte est le vrai plan et le vrai modèle de ce palais ou de ce temple. » 47

Littré, donc, donne du plan architectural une définition qui synthétise des significations que l'anglais exprime par deux mots différents, mais il n'intègre pas la notion de projet qui est pourtant la source de l'acception poétique du mot « plan » en architecture. Or, il est plus que probable que cette synthèse et cette omission soient liées. C'est en effet peut-être parce que la synthèse est faite avec trop de force qu'une partie de la signification du mot lui résiste.

On comprendra mieux ce lien en comparant le traitement que fait Littré du mot « plan » à celui que lui réservent l'édition 2014 du Petit Robert et le Portail Lexical du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales.

3-Petit Robert, 2014 et Portail Lexical du CNRTL, 2017

Littré, on l'a vu, différencie l'adjectif et le nom en deux entrées distinctes. Or, à la page 1922 de l'édition 2014 du Petit Robert on ne trouve pas deux, mais trois « plans » : un adjectif et deux noms. Le portail lexical opère de la même façon.

La raison de cette différence, on va le voir peu à peu, c'est que Littré associe de façon en fait abusive deux mots distincts, mais homophones. Le premier est la substantivation de l'adjectif « plan » et relaie les acceptions qui relèvent de la planéité, tandis que le second, apparu en français presque à la même époque (1520 pour l'un, 1545 pour l'autre), regroupe les significations relatives au projet et à la représentation dessinée.

Le long extrait de la définition de Robert que j'ai retranscrit plus haut appartient à ce second plan et non à celui qui exprime la planéité. Cette transcription, on l'a vu, correspondait au chiffre II (*élaboration de la structure d'un projet, dans ses grandes lignes*) ; le plan d'architecture, lui, s'inscrit dans la première catégorie de sens (chiffre I) :

« *I Représentation d'une structure générale.*

1. *Représentation (d'une construction ou d'un ensemble de constructions, d'un terrain, d'un jardin, etc.) en projection horizontale.*

2. *Carte à grande échelle d'une ville, d'un réseau de communications*

3. *Reproduction à une certaine échelle, généralement en projection orthogonale.* »

La dernière précision, certes, fait signe vers la planéité, puisqu'une projection orthogonale se définit comme :

« *projection d'une figure obtenue au moyen de perpendiculaires abaissées à partir de différents points de cette figure sur une droite, un plan, une surface quelconque.* »⁴⁸

C'est un indice de la confusion des deux homophones, mais qui ne la justifie pas pour autant, puisque Robert précise bien que cette reproduction est *généralement* orthogonale, ce qui veut dire que sa planéité n'est pas essentielle. Aristote dirait qu'elle est *accidentelle*. On a vu qu'en allemand, « plan » désigne tous types de dessins, y compris les élévations. Il nous faudra revenir sur cette confusion des deux termes et en chercher l'origine. Pour l'instant, contentons-nous de bien les distinguer en les traitant séparément. Puisque nous nous sommes déjà avancés dans la définition du plan au sens architectural et projectuel, poursuivons à son propos.

Ce plan-ci, donc, associe les notions de dessin et de

projet, ce qui lui permet d'articuler les fonctions cognitives et poétique des outils de l'architecture : il peut décrire un bâtiment ou gouverner sa réalisation à venir. Cette différence des fonctions apparaît nettement dans le vocabulaire méthodique d'architecture de Pérouse de Montclos qui donne deux définitions différentes du mot plan dans deux chapitres distincts.

La première apparaît dans le chapitre consacré à la représentation :

« Représentation graphique de tout ou partie d'un édifice selon une section horizontale. » 49

La seconde figure en tête du chapitre intitulé *La composition et la distribution* :

« *Disposition au sol d'un ensemble, d'un édifice ou d'une partie d'édifice.* » 50

Les deux définitions parlent du même objet, mais la première insiste sur sa fonction de représentation, tandis que la seconde, du fait de son contexte, se focalise sur sa capacité à produire des espaces. Cette double acception se manifeste aussi dans l'emploi plus général du mot pour désigner la structure d'un ouvrage, comme le signale clairement l'entrée II, 2 de Robert :

« 2. *Plan d'une œuvre, d'un ouvrage : dispositions, organisation de ses parties considérées après coup (abrégé, résumé) ou élaborée avant la composition.* »

Le portail lexical, quant à lui, différencie l'emploi du mot en architecture et en archéologie, ce qui marque plus encore la différence, puisque le plan archéologique n'a pas de fonction poétique, ce qui ne lui interdit pas de se manifester dans le terrain, et même d'une façon bien moins métaphorique que chez Viollet-Le-Duc. Voici en effet comment le portail lexical le définit :

« *ARCHÉOL. Forme particulière d'un édifice, visible sur le sol ou représenté en projection.* »

En archéologie, donc, le plan peut s'inscrire dans le terrain réel, mais à titre de trace et non de projet. En ce sens, il correspond bien à la définition n° 6 de Littré :

« 6° *Dessin d'une ville, d'un bâtiment, etc., ainsi dit parce qu'il est la réduction à une surface plane d'une ville, d'un bâtiment, etc.* »

C'est dans un sens tout à fait concret que le bâtiment qui s'élevait jadis est *réduit* à son plan tracé sur le sol.

L'archéologie, donc, ne partage pas le pouvoir poétique de l'architecture. L'administration, l'armée, l'économie et la politique, en revanche, connaissent des plans qui modifient la réalité. Comme c'était le cas pour la mesure, le plan n'est jamais si effectif que lorsqu'il est un instrument du pouvoir.

Le *Lexique de politique* de Charles Debbasch et Yves Daudet le définit ainsi :

« *Document économique contenant l'ensemble des dispositions devant régir ou orienter la croissance d'un pays. La valeur juridique du plan dépend de la nature des systèmes politiques.* » 51

La lecture détaillée de la troisième entrée « plan » du portail lexical montrera à un lecteur attentif que chaque fois que le mot « document » apparaît en tête d'une définition, celle-ci insiste sur le caractère obligatoire ou efficace du plan dont elle parle. Le seul plan de ce type qui s'apparente à l'architecture (même s'il relève plutôt de l'urbanisme), c'est le *plan directeur*.

Pérouse de Montclos le définit ainsi :

« *Projet portant les grandes lignes du développement, de l'aménagement d'une agglomération et de la spécialisation de ses quartiers. Le plan-directeur n'est pas toujours une représentation graphique ; c'est bien souvent un document écrit.* » 52

L'association dans la même définition des mots « pro-

jet » et « document » doit être notée. Il est intéressant de remarquer qu'ils apparaissent dans deux phrases différentes. La précision qu'apporte la seconde partie de la définition montre bien que les seuls outils de l'architecture ne suffisent pas pour une entreprise de colonisation du réel d'une telle envergure : il ne suffit pas de marquer le sol de l'empreinte du plan du camp romain, il faut aussi édicter une série de lois écrites qui régleront son expansion.

Je ne fais pas référence gratuitement au camp romain : le plan directeur, en effet, prépare l'occupation du territoire, que ce soit par des bâtiments ou par des troupes. Qui en doute n'a qu'à lire la définition qu'en propose le portail lexical :

« *ART MILIT. Plan directeur. Carte détaillée, utilisée notamment par l'artillerie.* »

Cette dernière définition ne fait que confirmer une pulsion d'emprise sur le territoire qui travaille fondamentalement le plan. En cela, le plan n'est pas un dessin comme les autres, qu'il soit, d'ailleurs, plan ou élevé. Tous les dessins d'architecture que l'allemand regroupe sous le nom de « Plan » sont eux aussi taraudés par un besoin inhérent d'apparition dans le réel. Une des tâches morales de l'architecte est de canaliser ce qu'en vocabulaire nietzschéen on appellerait la « *volonté de puissance* » du plan pour qu'elle ne dégénère pas en appétit de conquête.

On voit que même délesté des significations d'aplatissement par sa dissociation avec son homonyme, le plan comme dessin et comme projet demeure un outil à manier avec précaution. Ce qu'il nous faut déterminer maintenant, c'est si le plan comme surface porte toujours en lui ce risque d'écrasement du réel si on le sépare de sa signification graphique et projectuelle. Il s'agit donc maintenant de lire ce que Robert et le portail lexical nous disent du plan comme surface, c'est-à-dire, rappelons-le, dans le sens que recouvre l'anglais « plane » plutôt que « plan ».

4-Petit Robert, 2014 et Portail Lexical du CNRTL, 2017

Le portail lexical fait une distinction intéressante quant aux questions de colonisation dont nous venons de parler.

Son entrée « plan » est divisée en trois catégories (A B et C) auxquelles ne sont pas, comme chez Robert, associés de sens génériques. Je ne les détaille pas toutes ici et me concentre sur la première qui regroupe des significations soit scientifiques soit techniques, qu'elle différencie clairement. Le chiffre A1 détaille les sens qui relèvent des mathématiques et de la géométrie ; le chiffre 2 présente les extensions de ces significations dans des sciences qui, déjà, s'approchent plus de la réalité physique (anatomie, astronomie, aéronautique, balistique, optique, mécanique des fluides et cristallographie) ; enfin, le chiffre 3 ne concerne plus les sciences, mais les « *emplois techniques* ».

La distinction qui m'intéresse apparaît lorsqu'on compare les définitions A1b et A3. La première concerne la géométrie, la seconde tous les emplois techniques :

« A1b) *GÉOM. Surface illimitée, qui contient toute droite passant par deux de ses points.*

A3. [*Dans des empl. techn.*] *Surface plane limitée.* »

En technique, donc, il convient de rabattre les ambitions expansionnistes de la géométrie et de limiter ses surfaces. La question, bien sûr, est de savoir ce qui se passe en architecture. Mais aucune acception qui lui soit propre n'apparaît ici. Il appartient donc à chaque architecte de choisir entre l'illimité géométrique et le limité technique. Le premier, certes, a plus de prestige, mais si l'architecture qui l'adopte ne s'en tient pas au domaine de l'utopie elle ne pourra se réaliser autrement que comme conquête de l'espace : on rêve volontiers en contemplant les collages qui décrivent le *continuum monument* de Superstudio parce

qu'on sait qu'il s'agit d'une « *image métaphysique, aussi fugitive et énigmatique que les œuvres suprématistes de Malevitch* » 53 ; on ne peut en revanche qu'être soulagé de ce que le *Plan Voisin* de Le Corbusier n'ait jamais été mis à exécution 54.

Nous en apprendrons plus sur l'aplanissement du réel en observant la structure de l'entrée « Plan » du Petit Robert, mais avant cela, relevons encore une acception particulière dans le portail lexical :

« *Plan vertical. Plan perpendiculaire à l'horizontale du lieu.* »

Voilà qui lève l'assimilation du plan à l'horizontalité. Il se peut d'ailleurs que cette assimilation soit en partie due à l'association du plan comme surface au plan comme tracé au sol. Le portail lexical, en tous les cas relève cette assimilation dans l'une des acceptions de l'adjectif « plan » :

« *P. exagér. Qui est horizontal* ».

Horizontaliser systématiquement le plan est donc une « *exagération* », c'est-à-dire une erreur fondée sur le grossissement d'une réalité. Là encore, on voit que malgré l'existence attestée de plans verticaux, il y a dans le plat quelque chose qui le ramène au sol. Pour la pratique, la meilleure façon de traiter cette constatation, c'est probablement d'en faire une mise en garde : il s'agit de surveiller cette tendance qu'a le plan à se coucher.

La structure de cette entrée chez Robert invite à penser dans ce sens. Elle est divisée en deux catégories dont nous n'avons jusqu'ici regardé que la première :

« *I Surface plane*

II ce qui exprime la profondeur dans une perspective. »

Ainsi le plan, c'est à la fois le plat et le profond. La seconde catégorie de sens recèle en fait l'antidote au poison de l'aplanissement. Elle comporte trois sous-entrées :

« *1° Chacune des surfaces planes, perpendiculaires*

à la direction du regard (généralement verticales), représentant les profondeurs, les éloignements dans une scène réelle ou figurée en perspective (dessin, peinture, photo)

2° Image (photo), succession d'images (cinéma) définie par l'éloignement de l'objectif et de la scène à photographier, et par le contenu de cette image (dimension des objets)

3° Prise de vue effectuée sans interruption ; les images qui en résultent (et ce qui en reste après les coupures techniques) ».

Il faut noter d'abord que ces surfaces verticales expriment la profondeur, ce qui explique pourquoi les trois acceptions font référence à des disciplines artistiques : dessin, photographie et cinéma. La définition de Littré que nous avons laissée provisoirement de côté et qu'il convient maintenant de convoquer fait référence, elle, à la peinture :

« 8° Terme de peinture. Il se dit des éloignements, plus ou moins grands où sont placés les personnages et les objets qu'un tableau représente. »

Littré évoque aussi une acception sculpturale :

« 9° En sculpture, plan du bas relief, nom donné aux épaisseurs au moyen desquelles les objets représentés s'enlèvent sur le fond ou se distinguent les uns des autres. »

Enfin, signalons encore que Robert propose une application spécifique de sa première entrée :

« Théâtre. Chacune des divisions de la scène en profondeur. »

On peut s'arrêter sur cette dernière acception pour comprendre le mécanisme qui permet aux plans verticaux de créer de la profondeur, le vocabulaire théâtral étant assez explicite sur cette question. Robert nous dit que le plan, au théâtre, divise la scène.

Scénographie—En français, ce mot a plusieurs significations qui ne sont pas toutes spatiales. La scène, en effet, désigne :

« *par extension aussi bien un lieu qu'un événement [alors que] l'anglais, l'espagnol, l'italien, l'allemand distinguent les deux notions (stage/scene ; escenico/escena ; scenico/scena ; Bühne/Ausstritt.)* » 55

Or, cette double acception se retrouve dans l'une des entrées que nous venons de lire :

« 2° *Image (photo), succession d'images (cinéma) définie par l'éloignement de l'objectif et de la scène à photographier, et par le contenu de cette image (dimension des objets).* »

La scène théâtrale et le plan photographique ou cinématographique se définissent tous deux autant par leur spatialité que par leur contenu. Ils sont d'ailleurs liés, puisque le mot scène apparaît dans la définition du plan pour définir non le lieu, mais le *sujet* de la photographie. Le plan et la scène, donc, ont l'un et l'autre cette particularité (en français du moins) d'être *habitables*. Il se peut que ce soit une clef pour comprendre autrement que d'un point de vue strictement géométrique la façon dont ils produisent de la profondeur. C'est peut-être aussi en fonction de l'intensité de leur habitabilité qu'un plan et une scène s'approfondissent et gagnent, comme on dit, en épaisseur.

Mais on n'en a pas fini avec la compréhension géométrique de cet approfondissement dont on a vu qu'elle repose elle aussi sur l'association de la scène et du plan.

Au théâtre, le plan produit de la profondeur parce qu'il est une division verticale de la scène. Cette dernière est donc horizontale. Le vocabulaire scénographique possède un terme pour désigner spécifiquement la scène dans son horizontalité : le *plateau*.

Pérouse de Montclos dit de lui qu'il est le :

« *Sol sur lequel jouent les acteurs* ».

Et Marcel Feyrdefond le définit ainsi :

« *C'est l'espace scénique où évoluent les acteurs et où s'implante le dispositif scénique nécessaire au jeu.* »

Et le *dispositif scénique* qui s'implante sur le plateau, c'est bien sûr ce qu'on a longtemps appelé le *décor*. Voici le début de l'entrée que lui consacre Pérouse de Montclos :

« *Représentation du lieu où se passe l'action théâtrale. Dans le décor à l'italienne, le lieu est représenté par des pans verticaux, châssis, toile ou ferme. On nomme plan (n. m) chaque fraction de la perspective matérialisée par un pan vertical du décor.* »

Depuis le milieu du XX^e siècle, le théâtre et l'architecture partagent une défiance commune pour le décoratif. Si la seconde, en grande partie grâce aux coups de boutoir du postmodernisme, s'y est peu à peu ré-intéressée, le premier, hélas, continue de le mépriser au point qu'on ne parle plus guère aujourd'hui de décor, mais plutôt de « dispositif » (comme on vient de le voir) ou de « scénographie ». Je m'en tiens pourtant délibérément à cet archaïsme en espérant que les lignes qui suivent en expliqueront la raison.

L'optique nous dira que la profondeur naît de l'interaction du plateau horizontal et de la succession de plans verticaux et on n'aura rien à y redire : le plan est son propre antidote s'il se multiplie pour former des angles. C'est en dressant plusieurs plans verticaux sur un plan horizontal que l'on construit la troisième dimension. Au théâtre, cette profondeur reste de l'ordre de la représentation, puisque dans la majorité des cas, le spectateur ne franchit pas le cadre de scène. En architecture, en revanche, ces pans peuvent être parcourus et la profondeur, alors, s'éprouve réellement.

On pourrait donc s'en tenir à une simple compréhension des plans en termes de surfaces verticales et horizontales pour échapper à l'aplanissement, si Littré, discrètement, ne nous mettait en garde.

L'acception numéro 8° que nous avons laissée de côté et reprise pour parler des plans verticaux comporte 4 significations secondaires. Voici la troisième :

« *Par extension, il se dit des différents éloignements dans un paysage, dans une vue.* »

Ainsi, la notion de plan pictural, photographique ou scénique peut, « *par extension* », s'appliquer à un paysage réel. En d'autres termes, la grammaire des images peut modifier notre perception au point que nous en venions à envisager ce que nous voyons comme s'il s'agissait de sa représentation. Il s'agit bien d'une *extension* : celle du domaine de l'image.

Même vertical, donc, le plan est susceptible d'aplanir le réel en invitant à percevoir la profondeur véritable comme s'il s'agissait d'un artifice de la perspective. Et l'architecture, hélas, peut être l'agent de cet aplanissement : si elle ne traite sa verticalité qu'en termes de *plans*, sans donner à chacun d'eux une détermination matérielle qui lui soit propre, elle peut transformer l'environnement en une scénographie inhabitable destinée à être contemplée au travers d'un cadre de scène.

Or, une telle architecture existe : c'est celle-là même qui satisfait cet « *appétit de photographie* » dont parle Jameson. Dès lors qu'elle n'est pensée qu'en terme de surfaces, l'architecture, malgré sa verticalité, menace donc toujours de participer à un aplanissement du monde. On peut à cet égard suivre Jameson lorsqu'il décrit :

« *L'immense façade autoportée du Wells Fargo Court (Skidmore, Owings et Merrill) [comme] une surface qu'aucun volume ne semble soutenir et dont le volume pu-*

tatif (rectangulaire ? trapézoïdal ?) est totalement indéterminable par le seul regard. Ce grand voile de fenêtres dont la bi-dimensionnalité défie la gravité transforme un instant la terre ferme sur laquelle nous nous tenons en contenus de stéréopticon, formes plates se profilant ici et là autour de nous. » 56

J'émettrai toutefois une réserve quant à l'association directe que fait Jameson entre l'*appétit de photographie* et le Kitsch.

« Nombre d'immeubles postmodernes semblent avoir été conçus pour la photographie, seul endroit où ils s'illuminent soudain de leur brillante existence et de leur radieuse réalité, avec toute la phosphorescence d'un orchestre high-tech sur CD. » 57

Ce n'est probablement pas tant parce qu'ils sont clinquants que parce qu'ils sont plats et aplatisants que certains immeubles ne s'épanouissent pleinement que lorsqu'ils sont photographiés. Je dissocierais par exemple deux aspects de la critique que fait Jameson de la *Piazza d'Italia* construite par Charles Moore à la Nouvelle Orléans et à propos de laquelle il écrit :

« Dans la Piazza d'Italia de Charles Moore, et dans nombre de ses bâtiments, les éléments flottent librement par leur propre dynamisme, chacun devenant un signe ou un logo pour l'architecture, et étant, par là même, consommé, inutile de le préciser, comme un produit. » 58

Cette place répond bien, me semble-t-il, à un appétit de photographie, parce que ses *éléments flottent*, mais il ne me semble pas si évident que le fait qu'ils soient des *signes* ne révèle pas plutôt une tendance contraire à l'aplanissement. Dans le cadre de ce codex, on ne peut bien sûr que relever la présence d'« éléments » et noter que s'ils *flottent*, c'est parce qu'il ne sont pas (ou à peine) articulés les uns avec les autres. C'est un trait commun des éléments et des

plans qui réclament les uns et les autres d'être articulés. De plus, les éléments de la *Piazza d'Italia* peuvent presque être assimilés à des plans vu leur peu d'épaisseur et le fait qu'ils sont disposés comme les panneaux d'un décor de Théâtre. Ce fait, précisément, qu'ils ressemblent bel et bien à un décor de théâtre me semble au contraire construire une profondeur qui n'existerait pas s'ils étaient des murs nus ou réguliers. Si Jameson dit des éléments de la Piazza d'Italia qu'ils sont des *signes*, c'est parce qu'ils jouent avec les codes de l'architecture romaine, mais avec une distance qui interdit d'emblée de penser qu'ils cherchent à l'imiter. Pour s'en convaincre, il suffit de mentionner avec Diane Ghirardo :

« son « ordre charcutier » affecté (*inspiré du motif de saucisses suspendues*), ses couleurs éclatantes, son énorme entrée au motif imité de Serlio, sa fontaine en forme d'Italie, sa construction semblable à un temple. » 59

Je me risquerai ici à soutenir que, quoi que l'on pense de sa qualité esthétique (certes discutable), cette architecture signalétique peut être interprétée comme une tentative de retrouver par le *sens* une profondeur qu'elle perd par la *forme*. Robert dit du signe qu'il est une :

« Chose perçue qui permet de conclure à l'existence ou à la vérité (d'une autre chose, à laquelle elle est liée) ».

Le signe, donc, est toujours lié à autre chose et ce lien est une façon d'établir une profondeur, non plus de façon spatiale, mais sémantique. Le signe est l'extrémité d'une droite qui se poursuit jusqu'à une *autre* chose et il me semble possible de lire le postmodernisme architectural (cette fois au sens stylistique) comme une tentative, par la signalétique, de recréer une perspective dans un monde plat. Cette architecture, en effet, multiplie les références, ce qui veut dire que plusieurs lignes se poursuivent à partir des différentes extrémités de leur signalétique composite.

Les croisements de ces lignes, dans les œuvres réussies, créent des points de fuite.

Même s'il est plat, le signe pointe toujours vers autre chose. Il est animé par une force de liaison et c'est pourquoi l'architecture signalétique évoque souvent un décor de théâtre.

Il faut en revenir au sens initial du mot « décor » pour comprendre qu'il ne désigne pas un surcroît esthétique qui recouvrirait l'architecture dans le seul but de l'embellir, ni un dispositif scénique plane que la profondeur architecturale de la scénographie aurait supplanté.

Le terme apparaît en latin, (sans accent aigu, bien sûr) parmi les définitions qui ouvrent le premier livre du *De Architectura* de Vitruve :

« Decor autem est emendatus operis aspectus probatis rebus compositi cum auctoritate » 60

Que l'édition des Belles lettres traduit ainsi :

« La convenance est l'aspect soigné d'un ouvrage réalisé avec qualité au moyen d'éléments éprouvés. » 61

Le « décor » latin peut donc se traduire en français par « convenance ». Avant d'être ce qui embellit, le décor est donc ce qui convient (de *decere*), mais dans un sens plus vaste que celui de notre « décence » qui n'aurait pas pu traduire toutes ses acceptions. Le *decor* est ce qui convient, selon les configurations, au contenu symbolique de l'édifice, aux usages que dicte l'habitude ou au statut social du propriétaire, mais aussi aux particularités du site ou du climat. Précis sur ce point, le texte de Vitruve ne délivre pas pêle-mêle, comme je viens de le faire, les types de convenances, mais les classe en trois catégories qu'il explicite une à une : *convenance suivant une règle, convenance suivant l'habitude et convenance naturelle*.

Le *decor* est donc une force de liaison : il est tout à la fois ce qui assure une portée discursive à l'architecture en

tant qu'adéquation de la forme à son contenu (ou, à sa fonction), mais aussi ce qui articule l'architecture avec son environnement physique. Ainsi par exemple :

« *Il y aura encore convenance de nature (naturae decor) si, pour les chambres à coucher et les bibliothèques, on oriente les ouvertures au levant, pour les bains et les appartements d'hiver, au couchant d'hiver, pour les pinacothèques et les pièces qui ont besoin d'une lumière déterminée, au nord, car cette orientation n'est ni surexposée ni obscurcie par le cours du soleil, mais elle a une constance assurée pendant toute la durée du jour.* » 62

Le décor est donc aussi ce qui permet à l'architecture d'être *quelque part*, ce qui est tout à fait contre-intuitif en regard de ce qu'est devenu au théâtre le décor comme transposition sur scène d'un lieu fictif.

Inutile de le cacher, je recours au vocabulaire théâtral dans le but de requalifier les dimensions de l'espace géométrique. Non par jeu, bien sûr, mais parce que, comme on l'a vu, des remblais d'Alberti à l'invasion des centre-ville postmodernes par des surfaces autoportées, l'architecture a tendance à importer dans le monde physique la planéité géométrale qui préside à sa conception. Cette importation, hélas, est invasive, ce qui est conforme au principe de l'espace géométrique dans le cadre duquel l'architecture est conçue.

Il ne s'agit pas de moderniser la géométrie cartésienne pour l'accorder avec je ne sais quelle découverte récente de la physique 63, mais plutôt de caractériser l'éten due pour qu'elle décrive un espace habitable et habité au lieu d'une abstraite articulation de plans.

Je propose de caractériser le vertical comme *decor* (sans accent), l'horizontal comme *plateau* et le profond comme *plans* (au pluriel) et de faire de chacun de ces axes non plus de simples paramètres mesurables jamais affec-



3

INTRODUCTION
DANIEL ZAMARBIDE

9

INVESTIGATION
LEXICALE
SEBASTIEN GROSSET

68

DEFINITIONS
ELENA CHIAVI

81

POSTFACE
DIETER DIETZ

tés par ce qu'ils accueillent, mais les dimensions d'un milieu qui réagit à ce qu'il réunit.

On vient de voir que le *decor* est une force de liaison. Il faudrait explorer ailleurs plus en détail les différents liens qu'il crée en lisant Vitruve de plus près. Malgré l'ablation de l'accent aigu, ne perdons pas non plus de vue sa dimension ornementale. Là aussi, il faudrait étudier ce qui rassemble et ce qui distingue décor et ornement. Pour l'instant tenons-nous en à une compréhension du concept de *decor* comme tenant à la fois du lien et du décoratif.

Les *plans* assurent la profondeur par leur multiplicité. On l'a lu plus haut, « *on nomme plan (n. m) chaque fraction de la perspective matérialisée par un pan vertical du décor.* » Seul, donc, le plan ne se distingue pas du décor et participe de la dimension verticale et c'est en se multipliant que les *plans* ouvrent une nouvelle dimension, mais puisque pris séparément ils sont chacun un pan de verticalité, cette dimension ne se sépare jamais totalement de celle dont elle surgit. Les *plans* s'associent au *decor*, la profondeur à la verticalité. Outre ce caractère essentiel de multiplicité, on a vu des plans qu'ils avaient en commun avec la scène d'être à la fois espace et contenu. Il n'y a pas de plan sans sujet. Les plans vides, donc n'existent pas ; ils ne sont pas une dimension indépendante de ce qu'ils accueillent.

Nous en savons un peu plus sur le *decor* et sur les *plans*. Il ne nous reste donc plus qu'à dire quelques mots du *plateau*.

Signalons d'abord que le mot « plateau » est probablement de la même famille que le mot « plan ».

« Plateau » vient de « plat », mot à propos duquel Alain Rey écrit :

« *Plat, plate. adj. est issu (1080) d'un latin populaire plattus, lui-même emprunté au grec platus*

« étendu, large, plan ». [...] Le mot latin qui exprimait la même notion, *planus* (-plain, plan) reposerait (hypothétiquement) sur la même racine.⁶⁴

Il y aurait donc « (hypothétiquement) » un lien, via « plat », entre « plateau » et « plan ». Si « plat » vient du latin populaire, « plan » a en revanche des origines plus nobles :

« *plan, plane, adj, est un emprunt savant de la Renaissance (1520) au latin planus « égal, uni, plat » qui avait produit phonétiquement l'adjectif plus ancien plain.* »⁶⁵

« Plan » a donc des origines savantes, ce que confirment ses significations géométriques, mais il a pourtant de probables liens de parenté avec le plus prosaïque « plat ». Ce que nous devons en tirer ici, c'est simplement qu'il y a un lien entre les *plans* et le *plateau*. Or, on vient de voir que, bien qu'ils soient plats, les plans, multipliés, n'en sont pas moins susceptibles de produire la profondeur. On va découvrir à l'instant que la platitude du plateau, quant à elle, peut pourtant se creuser. Pour le comprendre, il faut en revenir aux significations théâtrales du mot.

Marcel Feyrdefond nous a dit du plateau qu'il était « l'espace scénique où évoluent les acteurs et où s'implante le dispositif scénique nécessaire au jeu ». Il faut bien sûr élargir sa portée au delà du champ théâtral, mais on peut garder deux idées de cette définition. Le *plateau* est un espace sur lequel des êtres vivants *évoluent*, et où un dispositif *s'implante*.

En tant que sol de l'espace architectural, le *plateau* n'est donc pas simplement le plat. Il n'est vraiment *plateau* que s'il est *parcouru*. Si le *plateau* se parcourt, c'est donc qu'il s'appréhende aussi par le mouvement, c'est à dire dans le *temps*. Il est donc une horizontalité à partir de laquelle s'ouvre une quatrième dimension, d'une façon analogue (mais pas totalement semblable) à celle dont la profondeur des *plans* s'ouvre à partir de la verticalité du *decor*.

Le dispositif qui s'implante sur le *plateau*, c'est bien sûr le *decor*. Là encore, deux dimensions sont inextricablement liées. Elles font bien plus que se jouxter, elles s'intriquent. La verticalité ne repose pas simplement sur l'horizontalité, elle s'y *implante*. Ce qui signifie qu'elle creuse l'horizontal pour y inscrire ses fondations. Implanter, c'est d'abord « *planter, fixer (une chose dans une autre)* et plus couramment *introduire et faire se développer d'une manière durable dans un nouveau milieu*. Et s'implanter, c'est *se fixer, être fixé, introduit quelque part*. » 66

Le *plateau*, donc est aussi le milieu dans lequel se développe le *decor*. On voit par là que dans le système spatial qui s'esquisse, les dimensions ne sont pas interchangeables, mais travaillées par la gravité. Si on prend un cube déterminé par une hauteur, une largeur et une profondeur et qu'on le bascule, ses faces horizontales deviennent verticales et ses faces verticales, horizontales sans que sa physionomie en soit altérée. Une telle translation est impossible dans l'espace que je suis en train d'esquisser : jamais le *decor* ne sera horizontal (ce qui aplattirait ses *plans*), ni le *plateau* vertical, parce que le *decor* ne pourrait plus s'y implanter. Dans cet espace, l'interaction des dimensions est aussi déterminée par des forces physiques : pour s'implanter dans le *plateau*, le *decor* doit exercer une pression. Il n'y a que dans le plateau que l'on plante, parce qu'il n'est pas simplement l'horizontal ou le plat, mais aussi le sol. Il faut s'arrêter un temps sur le mot « planter », parce qu'il va répondre à la question qui traverse toute cette investigation.

« *Planter v tr est issu (v. 1130) du latin plantarere « enfoncer ou tasser de la terre avec le pied », spécialement dans la langue rustique pour « enfoncer la terre autour d'un plant, d'un rejeton ». Le verbe latin, qui est à l'origine du déverbal planta (-plante), serait lui-même le dérivé de planta « plante du pied ». » 67*

L'hypothèse selon laquelle « planter » (planterer) aurait pour origine la plante des pieds (planta) expliquerait la proximité du plat et de la plante. Le grec πλατυς (platus) signifie «large», «plat», mais aussi «le plat des deux mains». De même la plante des pieds est aussi une surface. Rey distingue d'ailleurs «plante» au sens de «*face inférieure du pied*» de «plante» au sens botanique dont il fait deux homonymes et non deux acceptions du même terme.

Il y a donc une certaine porosité entre le domaine du plat et celui de la plante et c'est de cette porosité que provient, en français, la confusion entre la planéité et le dessin d'architecture. Comme le Petit Robert et le portail lexical (mais à la différence de Littré), le Dictionnaire historique de la langue française fait une nette distinction entre les deux homonymes. On vient de lire l'ouverture de l'entrée consacrée au plan comme planéité. Voici celle du plan comme dessin:

«Plan n. m. est le déverbal (apr. 1450) de planter d'abord écrit plant puis confondu au cours du XVI^e s. avec plan dont il était proche.

Un peu plus loin, on lit:

«l'évolution sémantique moderne du mot dans l'usage général se comprend à partir du sens d'«assiette de ce qui est édifier, c'est à dire «planté» sur le sol» (1520-1546), en particulier «assiette d'une statue» (1556). De là, on est passé par métonymie à la désignation du dessin directeur de l'implantation d'un édifice, d'une ville (1538) et du dessin représentant en projection sur une surface horizontale la disposition d'ensemble d'un édifice, d'une ville, etc. (1545)» 68

Le plan d'architecture, donc, n'est pas d'abord une surface plane tracée sur du papier, mais l'empreinte au sol d'un édifice *implanté*. L'architecture se plante avant de se tracer. Mais en français, la propension du plat à s'étendre a

contaminé le « plant » qui entraînait pourtant dans des expressions argotiques qui exprimaient la profondeur de façon on ne peut plus concrète. Dans le jargon des bagnards, par exemple, même après avoir perdu son t final, « *le mot plan désigne une boîte cylindrique minuscule contenant un projet d'évasion que les détenus dissimulaient dans le rectum* ». Il s'agit bien là d'un projet implanté.

Il n'y a qu'en français, à notre connaissance, que cette contamination de l'implantation par la planéité a créé une telle confusion langagière dans le vocabulaire architectural. Cela signifie-t-il pour autant qu'il n'y a qu'en français que l'espace est à ce point ramené à la géométrie ?

Je laisse cette question ouverte et, même relativise l'éventuelle réponse que l'on serait tenté d'y apporter pour en appeler à deux auteurs qui on écrit en Français afin de compléter la définition du mot plateau :

« *Nous appelons « plateau » toute multiplicité connectable avec d'autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome* » 69

écrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans l'introduction de *Mille plateaux*.

Le mot « rhizome » est emprunté au vocabulaire botanique où il désigne une

« *tige souterraine ordinairement horizontale, qui s'allonge en poussant soit des rameaux, soit des feuilles à l'une de ses extrémités, tandis qu'elle se détruit par l'autre* ».

Les auteurs de *Mille plateaux* l'emploient comme contre-métaphore au modèle de l'arbre auquel les sciences occidentales recourent souvent 70 et qui décrit un savoir très hiérarchisé : d'un tronc partent des branches qui chacune se divisent et ainsi de suite jusqu'aux plus fines qui bourgeonnent. Ce que les auteurs reprochent à ce modèle, c'est de ramener la diversité des rameaux à un tronc unique :

« cette pensée n'a jamais compris la multiplicité : il lui faut une forte unité principale supposée pour arriver à deux suivant une méthode spirituelle. » 71

D'une part, les branches n'ont de raison d'être que dans le cadre de la hiérarchie de la division du tronc, et d'autre part elles ne peuvent entrer directement en contact les unes avec les autres, puisqu'il faut toujours passer par le niveau hiérarchique de leur embranchement pour aller de l'une à l'autre.

Sous terre, le système est le même, en miroir : les racines principales de l'arbre se rapportent au tronc et se divisent en racines secondaires. Dans le rhizome, en revanche (en tous cas tel que le conçoivent Deleuze et Guattari), non seulement, il n'y a pas de tronc auquel remonter pour trouver un principe unificateur ni aucune racine principale se divisant en racines secondaires, mais en plus,

« n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être » 72.

Il y a bien sûr beaucoup plus à dire sur le rhizome, mais pour ce qui nous occupe ici, on se contentera de le définir comme un espace relationnel d'interconnexion non hiérarchisé.

Qu'il soit possible d'inscrire le concept de *plateau* avec tout ce qu'il a, justement, de *plat* dans une relation avec celui de rhizome qui désigne un réseau souterrain est certainement un indice de plus de la porosité sémantique de la plante et du plat. Cette inscription du *plateau* dans un réseau de connexions rhizomatiques nous permet d'insister sur le caractère relationnel de la dimension horizontale de notre espace caractérisé : le sol de l'architecture n'est pas le socle isolé sur lequel repose une œuvre d'art autonome ; il est toujours en lien avec d'autres sols. Ce qui est peut-être le plus difficile à concevoir, c'est que cette relation est intrinsèque : il ne s'agit pas de penser des plateaux

d'abord isolés que des ponts viendraient ensuite relier. Tout plateau est *d'emblée* en relation avec d'autres plateaux ; il n'est pas, comme l'aire d'Alberti, « *un espace précis et délimité du lieu, qui devra être entouré par un mur* », ni une forme circonscrite par un tracé. Non :

« *Un plateau est toujours au milieu, ni début ni fin.* » 73

Ce dernier point, j'en conviens, ne s'envisage pas facilement. Je propose donc de terminer cette investigation lexicale par un exemple qui ne l'explicitera peut-être pas tout à fait, mais dont j'espère au moins qu'il l'éclairera. Cet exemple ne vient pas de l'architecture (même s'il dialogue avec elle), mais des arts plastiques.

Il s'agit d'une pièce très connue créée en 1985, à laquelle les parisiens peuvent encore se confronter dans la cour d'honneur du Palais-Royal et qu'on a coutume d'appeler « les colonnes Buren » alors que son vrai nom est *Les Deux plateaux*.

Bien que définie comme une *sculpture in situ* et non comme un bâtiment, *Les Deux plateaux* éclaire plusieurs des points que nous avons évoqués : elle met en œuvre la connexion de plateaux architecturaux, la relation du plat et de la plante et, in fine, s'avère ambiguë dans son rapport à l'expansion de la planéité.

La sculpture de Daniel Buren couvre la quasi totalité des 3000 m² de la cour d'honneur du Palais Royal. Elle

« *s'appuie sur un quadrillage régulier tracé à même le sol, et des « colonnes » de hauteurs diverses s'érigent au centre de chacun des carrés ainsi dessinés* » 74.

Aucun des deux plateaux auxquels le titre de l'œuvre se réfère ne se confond avec le sol quadrillé. Ils sont plutôt évoqués, sans être matérialisés, par les « colonnes » (Buren parle plutôt de « polygones ») qui sont de trois types : *gravé, érigé, traversant*. Les premières sont simplement tracées au sol et se confondent donc avec leur

propre plan, les deuxièmes se dressent à des hauteurs diverses et les troisièmes sont ostensiblement *implantées* : trois rangées de grillage traversent le quadrillage laissant voir la profondeur de l'enracinement des polygones « traversants ». Il y a là comme une exposition des différents rapports que les édifices peuvent entretenir avec le plan (comme dessin) et avec le sol.

Des deux plateaux virtuels que les sommets des polygones activent, je n'en évoquerai qu'un. Pour une analyse plus complète de l'œuvre, on pourra se référer aux pages que lui consacre Guy Lelong dans son *Daniel Buren*. Le plateau qui m'intéresse est manifesté par les hauteurs du deuxième type de polygones, ceux qui sont érigés et qui n'excèdent jamais 60 centimètres. Un observateur un peu attentif s'apercevra assez vite que :

« *les hauteurs de ces polygones sont [...] comprises entre un minimum situé au centre du grand rectangle et un maximum réparti en bordure de quadrillage* » 75.

La raison de cette répartition des hauteurs est que le sol du Palais Royal est bombé : les hauteurs relatives des polygones servent donc à aligner leurs sommets pour qu'ils soutiennent un plateau horizontal virtuel :

« *Autrement dit, comme leurs sommets appartiennent à un même plan, ils [les polygones] composent un plateau virtuel, dont la hauteur apparaît fixée par le socle des colonnes anciennes. C'est la présence de ce plateau virtuel qui annule l'effet perceptif dû à la convexité du sol et offre à la cour une convivialité dont elle était dépourvue.* » 76

Au XVII^e siècle, sous la monarchie absolue de Louis XIV, on bombait délibérément les places publiques pour dissuader les regroupements :

« *La cour du Palais-Royal, comme la plupart des places françaises et à l'inverse des places italiennes, est de*

forme convexe. Or c'est un effet psychologique bien connu que toute place bombée tend à rejeter le public sur les bords. » 77

Le geste de Buren est politique : il s'agit de contrer la stratégie architecturale d'entrave au rassemblement public. Le plateau virtuel qui s'élève au dessus du sol réel est donc connecté à un autre plateau, tout aussi virtuel : le sol plat qui aurait dû s'étendre là si les architectes de Richelieu ne l'avaient pas délibérément bombé. Le plateau de Buren révèle aussi le dispositif antisocial de la cour que le plan comme dessin dissimule : dans les tracés en plan de la cour du Palais-Royal, le sol, puisqu'il est vu d'en haut, est tout à fait plat 78. On pourrait croire que l'artiste mise sur les propriétés d'interconnexions du plateau de Deleuze et Guattari pour transformer un espace secrètement 79 hiérarchisé en :

« une région continue d'intensités, vibrant sur elle-même, et qui se développe en évitant toute orientation sur un point culminant ou vers une fin extérieure » 80.

Parce qu'il n'a ni centre, ni sommet, ni côtés et qu'il est toujours connecté, le plateau est l'antidote d'un espace bombé qui « *tend à rejeter le public sur les bords* ». Libérateur, le geste de Buren n'est pas sans ambiguïté par rapport au problème de l'aplanissement, puisqu'il consiste malgré tout à annuler les effets de la troisième dimension. Il faut cependant reconnaître que dans le cas précis des places françaises, la troisième dimension n'est pas l'outil d'un approfondissement qui rendrait le plan habitable, mais un instrument de division aux mains d'un pouvoir absolu. Il faut aussi constater que la stratégie de Buren fonctionne : alors que la place était désertée avant son intervention, elle est aujourd'hui bien fréquentée. De plus, la sculpture n'opère pas uniquement comme une création plastique à contempler, mais bien comme un espace urbain habitable.

Ceci étant dit, même mis au service, comme ici, d'un rééquilibrage des niveaux à visée d'émancipation, l'aplanissement demeure un instrument de conquête. Voici les dernières lignes de l'analyse de *Les Deux Plateaux* par Guy Lelong :

« Que le visiteur en vienne à s'asseoir sur certains polygones offerts à son attention, voire à s'y dresser par jeu, ou qu'il soit au contraire conduit à prendre des postures inhabituelles afin de poursuivre sa lecture de cette œuvre in situ, il n'échappera pas, ni dans un cas ni dans l'autre à ce qu'il faut bien concevoir comme sa propre intégration sculpturale. » 81

De même que le plan vertical du *Wells Fargo Court* « transforme un instant la terre ferme sur laquelle nous nous tenons en contenus de stéréopticon, formes plates se profilant ici et là autour de nous », de même les deux plateaux de Daniel Buren intègrent le visiteur dans leur dispositif géométrique.

Demeure donc dans le plan quelque chose de l'ordre du piège. Qui fait de l'architecture à partir de plan doit choisir entre tendre ce piège et le déjouer. En l'ignorant, on risque de s'y faire prendre soi-même. Décrire la tridimensionnalité de l'espace architectural en terme de *decor*, de *plateau* et de *plans* est aussi une tentative pour désamorcer le piège : peut-on penser l'espace bâti autrement que comme une étendue planifiée dans laquelle l'habitant devrait se résoudre à sa propre intégration architecturale ?

1 Robert, Paul, Rey-Debove, Josette, Rey, Alain. Le Petit Robert Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014, entrée « plane. »

2 Le lipogramme est un texte dans lequel on s'astreint à ne pas faire figurer une lettre. L'exemple le plus célèbre est « La Disparition » de George Perec, roman de 312 pages dans lesquelles aucun « e » ne figure. L'omission de cette lettre précise n'est pas gratuite, d'une part parce qu'elle est la plus usitée en français et d'autre part, parce qu'elle peut être parfois muette comme si son silence préfigurait sa disparition. Cf. Perec, George. *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969.

3 Grundy, Valérie, Marie-Hélène Corréard, Jean-Benoit Ormal-Grenon, et Natalie Pomier, éd. *The Concise Oxford-Hachette French Dictionary / Le Dictionnaire Hachette-Oxford Compact*. Paris, Oxford: Hachette Livre, Oxford University Press, 2004, entrée « Plan »

4 Vitruve, *De l'architecture*, I, 1, 3 (Les Belles Lettres, 2015, p. 9)

5 Idem, note 20, p. 8

6 Dans le texte original, il n'y a pas de possessif qui interdise de passer de « leur emplacement » à « la planche à dessin ».

7 Vitruve, *Op. Cit.*, I, 1, 4 (p. 9)

8 Codex n°1 : *Measures*, p. 34

9 Vitruve, *Op. Cit.*, III, 1, 2.

10 Alberti, Leon Battista. *L'art d'édifier*. Traduit par Pierre Caye et Françoise Choay. Paris: Seuil, 2004, I, 2 23 (p. 57)

11 Idem (pp. 56-57)

12 Aristote. *La physique*. Traduit par Annick Stevens. Paris: J. Vrin, 2012.

13 Bailly, Anatole. *Dictionnaire Grec Français*. Paris, Hachette, 1950, entrée « Πειρα »

14 Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbo-*

lique; et autres essais. Traduit par Guy Ballangé. Paris: Les Éd. de Minuit, 1975., p. 129

15 Gauricus, Pomponius, De sculptura cité par Panofsky, Erwin. Op. Cit., p. 129

16 De Coster, Léon et Nizet, François, Seize promenades dans Florence, cités par : Cardinali, Philippe, in : Paquot, Thierry, et Younès, Chris, Dir. Espace et lieu dans la pensée occidentale: de Platon à Nietzsche. Paris: La Découverte, 2012, p. 73

17 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. Esthétique. Traduit par Ch Bénard. Paris: Le Livre de poche, 1997, Tome 2, p. 48

18 Vitruve, op. cit, II, praef. 1 (p. 78)

19 Idem, V, 6, 1 (p. 320)

20 Par exemple : Idem, I, 3, 1 (p. 33)

21 Idem, I, 2, 4 (p. 25)

22 Idem (pp. 25-26)

23 Littré, Emile. Dictionnaire de la langue française (1877). 7 vol. Paris: Gallimard et Hachette, 1966, entrée « plan, adj. »

24 Aristote, Métaphysique, D, 30 (Vrin, Trad. par Jules Tricot. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1991., p. 221)

25 Idem (Vrin, p. 222)

26 Idem

27 Idem

28 Euclide, Eléments, Livre 1, définition n° 19 traduction personnelle d'après, Euclide. Eukleidu Stoicheia: = Euclide, Les Elements. Traduit par Georges J. Kayas. 2 vol. Paris: CRNS, 1978.

29 Alberti, Op. Cit., I, 7, p. 76

30 Idem.

31 Idem

32 Idem, p. 73

33 Idem, p. 77

34 Euclide. Op. Cit. Livre 1, définitions 1 à 5

35 Alberti, Op. Cit., p. 77

36 Idem

37 Littré, Op. Cit., Entrée « plan »

38 Viollet-Le-Duc, Eugène Emmanuel. Comment on construit une maison. (1873) Valladolid: Maxtor, 2011, p. 152

39 Benjamin, Walter. L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939), traduit par M. De Gandillac, R. Rochlitz et P. Rusch, in Œuvres. vol 3. Paris: Gallimard, 2007, p. 271

40 Idem, p. 272

41 Jameson, Fredric. Le postmodernisme, ou, La logique culturelle du capitalisme tardif. Traduit par Florence Nevoltry. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2012, p. 163

42 Idem, p. 82

43 Il faut bien préciser que sous la plume de Jameson, les termes « postmoderne » et « postmoderniste » ne désignent bien plus qu'un courant esthétique déterminé (auquel appartiendraient, entre autres, Robert Venturi, Charles Moore ou le dernier Philip Johnson) : Je ne saurais trop insister sur la distinction radicale entre une approche du postmoderne comme style (optionnel) parmi beaucoup d'autres disponibles et celle qui cherche à l'appréhender comme dominante culturelle de la logique du capitalisme tardif. (Idem, p. 93)

44 Robert, Paul, Rey-Debove, Josette, Rey, Alain. Op. Cit., entrée « plan »

45 Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. <http://www.cnrtl.fr> [consulté le 23.10.2017], entrée « Plan »

46 Rey, Alain, éd. Dictionnaire historique de la langue française. 3 vol. Paris: Le Robert, 2012, entrée « 2plan »

47 Bossuet cité par Littré, Op. Cit. entrée « plan »

48 Robert, Paul, Rey-Debove, Josette, Rey, Alain. Op. Cit., entrée « orthogonal »

49 Pérouse de Montclos, Jean-Marie. Architecture description et vocabulaire méthodique. Paris, Éditions du patri-

moine, Centre des monuments nationaux, 2011, p. 25

50 Idem, p. 48

51 Debbasch, Charles, et Daudet, Yves. Lexique de politique: états, vie politique, relations internationales. Paris: Dalloz, 1988, entrée « plan ».

52 Pérouse de Montclos, Jean-Marie. Op. Cit., p. 439

53 Frampton, Kenneth. L'architecture moderne: une histoire critique. Traduit par Guillemette Morel-Journel.

Paris: Thames & Hudson, 2009, p. 308.

54 Sur le Continuum Monument, on pourra par exemple consulter : Lang, Peter, Menking, William. Superstudio: Life without Objects. Milano: Skira, 2003, pp. 122 à 147. Sur l'urbanisme de Le Corbusier, entre beaucoup d'autre :

Ragon, Michel. Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 1900-1940 2, 2,. Paris: Ed. du Seuil, 1991, pp. 233 à 248 où l'on trouve l'avertissement suivant (p. 235) : « Si l'on ne prend pas les propositions de Le Corbusier comme un geste poétique qui se relie directement à un genre littéraire né avec L'Utopie de Thomas More, le monde que l'on perçoit alors est d'une monstruosité bureaucratique effroyable. »

55 Freydefont, Marcel, Scène (technique) in : Corvin, Michel. Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde. Paris: Bordas, 2008, p. 1224

56 Jameson, Fredric, Op. Cit. p. 53

57 Idem, p. 163

58 Idem, pp. 165-166

59 Ghirardo, Diane Yvonne. Les Architectures postmodernes. Traduit par Christian-Martin Diebold. Paris: Thames & Hudson, 1997, p. 63.

60 Vitruve, Op. Cit., I, 2, 5 (p. 28)

61 Idem. (p. 28)

62 Idem, I, 2, 7

63 En y intégrant, par exemple, les dimensions enroulées de Kaluza et Klein qui développera la théorie des cordes.

- 64 Rey, Alain, éd. Op. Cit., entrée « plat »
 65 Idem ; entrée « Plan »
 66 Robert, Paul, Rey-Debove, Josette, Rey, Alain. Op. Cit.,
 entrée « implanter »
 67 Rey, Alain, éd. Op. Cit., entrée « planter »
 68 Rey, Alain, éd. Op. Cit., entrée « Plan »
 69 Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. Mille plateaux. Paris:
 Éditions de minuit, 1980, p. 33
 70 Pensons simplement à la généalogie.
 71 Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix., Op. Cit., p. 11
 72 Idem, p. 13
 73 Idem, p. 32
 74 Lelong, Guy. Daniel Buren. Paris: Flammarion, 2001, p.
 100.
 75 Idem, p. 106
 76 Idem, p. 105
 77 Idem, p. 99
 78 Il faudra vérifier s'il existe des coupes projectives qui
 attestent de cette forme convexe ou si ce caractère était
 sous entendu tant il allait de soit.
 79 la déclivité de la cour est trop faible pour que son sommet,
 au centre, puisse être identifié par l'œil ; c'est inconsciem-
 ment que l'on se réfugie sur les bords des places françaises
 80 Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix., Op. Cit., p. 32
 81 Lelong, Guy. Op. Cit., p. 110



DEFINITIONS

F AIRE

n. étym. fin XI^e du latin *area* **1.** Toute surface plane. **2.** (XIII^e) *géom.* Portion limitée de surface, nombre qui la mesure. **superficie.**

3. Région plus ou moins étendue occupée par certains êtres, lieu de certaines activités, certains phénomènes. **champ, domaine, zone.**

E AREA

n. etym. classical Latin *ārea* **1. a.** A region, section, or subdivision of a surface, object, etc. A region or piece of ground; a part of the surface of the earth (or another planet, etc.). **b. spec.** Originally: (in a theatre) a level, typically semi-circular, space immediately in front of the stage where audience members (or performers) may stand (*obs.*) (*hist.* in later use). Later: a seated part of a theatre auditorium immediately behind the stalls and beneath the circle. **c.** A sunken court giving access to the basement of a house,

separated from the pavement by railings, with a flight of steps providing access. **d.** A garden bed or border. **e.** A particular portion of the surface of an object, distinguished from its surroundings in some way. **f.** *Anat.* The lumen of a blood vessel; (occasionally) the interior part of any body of tissue. **2.** Extent, size. The quantity of two-dimensional space that is contained within given limits; the magnitude of this; superficial or two-dimensional size or extent. **3.** A division of thought, knowledge, or experience.

F ARTÉFACT

n. étym. 1905, anglais *artefact*, du latin *artis factum* « fait de l'art ». *didact. anglic.* **1.** Phénomène d'origine humaine, artificielle (dans l'étude de faits naturels). *spécialt, méd.* Toute

altération produite artificiellement lors d'un examen de laboratoire (par ex. Examen microscopique d'un tissu, électroencéphalographie, électrocardiographie, etc.).

E ARTIFACT

n. etym. **1. a.** An object made or modified by human workmanship, as opposed to one formed by natural processes. **b.** *Archaeol.* An excavated object that shows characteristic signs of human workmanship or use. **c.** In fantasy role-playing games, computer games, etc.: an object which may be found or collected

by a player, typically conferring an advantage in the game.

2. Science. A spurious result, effect, or finding in a scientific experiment or investigation, *esp.* one created by the experimental technique or procedure itself. Also as a mass noun: such effects collectively. **3.** A non-material human construct.

F HORIZONTAL

adj. et n. étym. *orizental* 1545, de *horizon*. *adjectif*. **1.** Qui est parallèle à l'horizon astronomique, perpendiculaire à la direction de la pesanteur en un lieu (opposé à *vertical*). *géom.* *Plan horizontal de référence*: l'un des deux plans de projection utilisés en géométrie descriptive. **n. f.** *une horizontale*: droite parallèle au plan horizontal. *astron.* *Coordonnées horizontales d'un astre*, son azimut et sa hauteur. *par ext.*

Qui se rapporte à la direction horizontale. *Projection horizontale*, sur un plan horizontal. *Signalisation horizontale*: ensemble des marquages au sol, dans la signalisation routière. **2.** Qui concerne des éléments de même niveau. *Programme horizontal de collaboration*. *écon.* *Intégration horizontale*: absorption d'une entreprise par une autre de même niveau.

E HORIZONTAL

adj. etym. latin *horizontālis* **1.** Of or belonging to the horizon; situated on or occurring at the horizon. **2.** **a.** Parallel to the plane of the horizon; at right angles to the vertical line; level; flat; measured in a line or plane parallel to the horizon. **b.** Applied to various mechanical contrivances, or artificial structures, of which the whole or the

main part works or lies in a horizontal direction. **c.** *Bot.* Applied to parts or organs having a position at right angles to the stem or axis. **d.** *Zool. and Anat.* Applied to parts, organs, or markings parallel to a plane supposed to extend from end to end and from side to side of the body.

F INTERACTION

n. étym. 1876, de *inter-* et

action. **1.** Action réciproque.

interdépendance. *Interaction*

sociale. phys. Deux corps en

interaction. **2. action, réaction.**

Interactions de gravitation, élec-

tromagnétiques, nucléaires.

Interaction forte: la plus

puissante des quatre types de

forces physiques fondamentales,

responsable de la liaison des

quarks constituent les neu-

trons et les protons, et de la

cohésion des noyaux atomiques.

Interaction faible: force qui unit

le noyau de l'atome aux électrons.

Théorie unitaire des interactions

électromagnétiques et des interac-

tions faibles.

E INTERACTION

n. Reciprocal action; action or

influence of persons or things

on each other. *spec.* in *Physics*,

referring to the action between

atomic and subatomic particles.

Also *attrib.*

F INTERSECTION

n. étym. 1640; « interruption » 1390, latin *intersectio*, de *secare* « couper » **1.** Rencontre, lieu de rencontre de deux lignes, de deux surfaces ou de deux volumes qui se coupent. Point d'intersection. Intersection de deux plans. Intersection d'arcs. **2.** Disposition

de deux lignes, bandes, objets longilignes qui se croisent. Intersection de deux rues, de deux voies ferrées. **3. math.** Intersection de deux ensembles A et B; ensemble des éléments appartenant à la fois à A et à B (notée $A \cap B$ et lue A inter B; opposé à *réunion*).

E INTERSECTION

n. etym. Latin *intersectiō-em* (Vitruvius), noun of action from *intersecāre* to intersect *v.* **1.** The action or fact of intersecting or crossing; *esp.* in *Geom.* **2.** The place where two things intersect or cross, *spec. Geom.*, the point (or line) of intersection; the point common to two lines or a line and a surface (or the line common to

two surfaces) which intersect. **3. a. Logic.** The relation of two classes that intersect, i.e. each of which partly includes and partly excludes the other. **b. Logic and Math.** The set which comprises all the elements common to two or more given sets, and no others; also, the operation of forming such a set.

F PLAN

adj. **étym.** 1520, latin *planus*

1. Sans aspérité ni inégalité, qui ne présente de courbure en aucun de ses points (surface).

1. **plat, uni**; 2. **plan, planéité**.

Rendre plan : aplanir, niveler.

Miroir plan. *math.* Courbe plane, tracée dans un plan. 2. Géométrie plane, qui étudie les figures planes (opposé à *dans l'espace*).

n. **étym.** 1553, de plan, plane, adj.

1. *surface plane* a. Surface plane (dans quelques emplois). *Toit en plan incliné.* (1637, Descartes) *mécan.* *Plan incliné*: machine simple servant d'appareil de levage. b. *géom.* Surface contenant entièrement toute droite joignant deux de ses points. *Dans la géométrie descriptive, la position d'un point est déterminée par sa projection orthogonale sur un plan de référence horizontal et sur un plan perpendiculaire au premier (plan vertical, frontal, de front).* *Plan méridien**, passant

par l'axe de révolution d'une surface de révolution. *Plan tangent** en un point à une surface: l'ensemble des tangentes à cette surface, formant un plan. (1869) *sc., techn.* *Plan de l'équateur et plan de l'écliptique*, qui passe par l'équateur, l'écliptique. 2. *ce qui exprime la profondeur dans une perspective* a. (1678) Chacune des surfaces planes, perpendiculaires à la direction du regard (généralement verticales), représentant les profondeurs, les éloignements dans une scène réelle ou figurée en perspective (dessin, peinture, photo). *Premiers plans* (situés près de l'observateur). *Au premier plan* : à peu de distance. 3. *cin.* Prise de vue effectuée sans interruption ; les images qui en résultent (et ce qui en reste après les coupures techniques). *Montage en plans alternés. Plan-séquence*: plan très long, constituant à lui seul une séquence.

E PLANE

n. etym. Latin *plānum*. **1. a.** A flat geometrical surface which has the property that every straight line joining any two points of the surface lies wholly in the surface, the intersection of two such surfaces being a straight line; a two-dimensional continuum of zero curvature. **b. Perspective.** Any of several imaginary flat surfaces which may be parallel or perpendicular to the horizon, forming a hypothetical framework within which objects may be represented in perspective according to their size and distance from the observer. Frequently with

distinguishing word. **c. Anat.** With distinguishing word: any of various imaginary plane surfaces used as standards of reference for the positions of bodily organs, parts of the skull, etc. **2.** A chart, a map, a plan **3. a.** A flat or level surface of a material body. **4. fig.** A level, degree, or standard of awareness, thought, performance, attainment, etc.; (*Theosophy*) each of a number of interpenetrating levels of existence of which the universe is believed to be constituted, and through which it is believed to be slowly evolving.

F PLATEAU

n. étym. XIIIe « grand plat » ; *platel* « écuelle » fin XIIe de *plat*.

1. support a. Support plat servant à poser et à transporter des objets. **b.** Plateforme servant de support. **2. terrain a.** (1694) Étendue de pays assez plate dominant les environs où les cours d'eau coulent au fond de vallées encaissées. Plateau calcaire. **b.** Plateau sous-marin. **haut-fond.** Plateau continental : partie relativement

plate et surélevée des fonds marins. **plateforme. c. fig.** Plateau d'un graphique, sa partie horizontale la plus élevée. **3. plateforme a.** (1901) Plateforme où est présenté un spectacle, etc. Plateau d'un théâtre : les planches, la scène. **b. méd.** Plateau technique : ensemble des équipements techniques et dispositifs médicaux dont dispose une clinique, un service hospitalier.

E PLATEAU

adj. and n. etym. French *plateau* *noun* **1.** *Physical Geogr.* An elevated tract of comparatively flat or level land; a tableland.

2. a. An ornamented tray or flat dish. **b.** A decorative plaque or panel. *Obs. rare.* **3. a.** A more or less level portion of a graph or trace, adjacent to a lower sloping portion. **b.** In extended use: a state or period of little or no change following a period of activity or progress; *spec. (Psy-*

chol.) a stage in learning when no apparent progress is made.

c. Physics. The range of applied voltage over which the counting rate of a Geiger counter remains approximately the same, for a given intensity of radiation. *adj.*

1. Of the nature of or relating to a plateau; *spec. (Med.)* (of the pulse) having an abnormally prolonged period of constant blood pressure, esp. due to stenosis.

F RÉGION

n. étym. 1380; « pays » XIIe latin *regio* « direction ; frontière, contrée », de *regere* 1. Territoire relativement étendu, possédant des caractères physiques et humains particuliers qui en font une unité distincte des régions voisines ou au sein d'un ensemble

qui l'englobe. **contrée, province, zone.** 2. Étendue de pays autour d'une ville. La région parisienne. Parcourir, sillonner la région. 3. (de *la région éthérée*, philos. ancienne) FIG. Domaine, sphère. 4. (XVIe) Partie, zone déterminée (du corps).

E REGION

n. étym. French *regione*; Lat- in *regiōn-*, *regiō*. 1. A subdivision of the earth or universe. **a.** A zone or division of the world or universe, as the air, heaven, etc. Also with *of*: a metaphysical zone or place of this sort considered as characterized by or subject to certain influences, features, etc. **b.** Each of the portions into which the atmosphere or (in later use) the sea is notionally divided according to height or depth. **c.** An administrative division; a subdivision of a larger geographical or political unit, for economic, administrative, or cultural purposes. In later use *esp.*: such a subdivision specifically created to form part of a system of local government or administration, or defined for

the purposes of demographic surveying, planning, etc. 2. A subdivision of a whole, regarded as having extent. **a.** An area of the body or of a part of the body, organ, etc.; (*Anat., Med., and Zool.*) such an area defined by surface landmarks, proximity to an organ, vascular supply, innervation, etc. **b.** Chiefly with *of*. A notional place in which the mind, spirit, etc., is situated; a part or area of the human psyche, *esp.* one relating to a particular (mental) faculty. Frequently in *pl.* **c.** A non-material area conceived as characterized by or relating to a particular activity, branch of knowledge, etc.; the realm or sphere of something. 3. Rule. **a.** Governance, rule.

F SURFACE

n. étym. 1611; *surface* 1521
 latin *superficies*, superficie; de
sur- et *face* **1. a.** Partie extérieure
 (d'un corps), qui le limite en tous
 sens. **face.** La surface de la Terre,
 la surface terrestre **b.** Limite ex-
 térieure d'un liquide. La surface
 de l'eau, de la mer. **2. extérieur,**
superficie. apparence. Rester à
 la surface des choses, en surface.
3. Étendue plane. Nombre qui la
 mesure. **superficie.** Cent mètres

carrés de surface. **4. géom.** En-
 semble des points du plan limités
 par une courbe fermée. Mesure
 d'une surface plane. **aire.** Surface
 algébrique, définie par une équation
 algébrique (relation entre les
 trois coordonnées x , y et z d'un de
 ses points). **5. phys.** Limite entre
 deux milieux différents. Surface
 de separation: **interface.** Tension
 de surface: **superficiel.**

E SURFACE

n. étym. French *surface* **1. a.** The
 outside of an animal or plant
 body, or of an organ or structure
 within it; the outer boundary of
 the integument; (also) the inner
 boundary of a hollow or tubu-
 lar organ or part. **b.** The outer
 boundary of the earth, in contact
 with the air; the upper boundary
 or top of solid ground, exposed to
 the air; the corresponding part of
 any planet. **c.** The outermost part
 of a solid object considered with
 respect to its form, texture, or
 extent; an exterior of a particular
 form or finish. **d.** The visible area
 of the sea; the upper boundary
 or top of a body of water or other
 liquid. **2. a.** The outermost bound-
 ary (or one of the boundaries) of
 any material object, immediately
 adjacent to air, fluid, or empty
 space, or to another object. **b.**

fig. The most superficial layer or
 element of anything; that part
 or aspect which is apparent on
 casual consideration; outward
 appearance. **3. Math.** A continuous
 extent having only two dimen-
 sions (length and breadth, without
 thickness), whether plane or
 curved, finite or infinite; an entity
 such as constitutes the boundary
 of a solid object or separates two
 adjacent portions of space; (in
 later use) *spec.* a geometric or
 topological space that is locally
 homeomorphic with the Euclidean
 plane; (also) a generalization of
 this, such as a hypersurface; an
 $(n - 1)$ -dimensional sub mani-
 fold of an n -dimensional mani-
 fold. **4.** Superficial area or extent.
5. An extent or area of material
 considered as a medium for opera-
 tions or use.

F VERTICAL

adj. et n. étym. 1587; *point vertical* 1545, bas latin *verticalis*, de *vertex*, *verticis* « sommet » **adjectif** **1. a.** Qui suit la direction de la pesanteur; du fil à plomb en un lieu; perpendiculaire à un plan horizontal. **b. droit.** Station verticale de l'être humain: **debout; bipédie.** **c. fig. écon.** Concentration industrielle verticale, ascendante et descendante, en amont, en aval.

nom féminin et masculin **1. a.** **n. f.** Position verticale. **loc. adv.** À la verticale: dans la position verticale. **b. n. f.** Ligne verticale. Emploi des verticales dans le gothique anglais **c. n. m. astron.** Grand cercle de la sphère céleste contenant la verticale du lieu. Tous les verticaux passent par le zénith.

E VERTICAL

n. etym. French *vertical* **adj. 1.** Of or pertaining to, placed or situated at, passing through, the vertex or zenith; occupying a position in the heavens directly overhead or above a given place or point. **a. vertical point. 2. vertical angle.** The angle opposite the base of a triangle or polygon. **3.** Placed or extending at right angles to the plane of the horizon; perpendicular; upright. **4. Music.** Involving, pertaining to, or directed at the relationship between notes sounded simultaneously, rather

than the pattern of successive notes; harmonic or chordal rather than melodic. **5.** Having a position at right angles to the plane of the axis, body, or supporting surface; pointing or situated directly upwards or downwards. **6.** Of or pertaining to the different levels of a hierarchy or progression. **noun. 1.** The vertical point; the vertex or zenith. **2. a.** A vertical circle, line, or plane. **b. Math.** A vertical angle. **3.** A vertical dial. **4.** A vertical aerial photograph.

POSTFACE
DIETER DIETZ

In Alice in Wonderland the word *plane* does not exist. Neither in singular, nor in plural. Furthermore, Lewis Carroll does not make any mention of a flat and seemingly endless two-dimensional surface. Perhaps more surprisingly, he doesn't either use the word 'wall'. 'Floor', however, appears three times in the text.

In front of our inner eyes we will let a plane take shape, horizontal like a desert, colorless, endless, with its only reference the horizon, infinitely far away. Immediately a first question arises: Am I just imagining this? Weightlessly floating in space above that impeccable surface, free to choose distances to my liking, looking down from a position in the vertical axes? What would the clues be that would relate that surface to me? Or am I on the contrary already there? With the weight of my body now supported by that surface as I stand on it – in front of me a shadow is cast onto the white. I could now give this surface a color. Blue? Red? Will my relation to it change? I could give it a material quality, too: I could imagine it to be an endless wooden floor, beautifully crafted, joined from straight timber. Or made from rammed earth, flawlessly level.

This plane is hypersensitive to any possible expansion in the z-axis. Any element positioned on the plane will 'stand out', literally. If I perceive a chair on that plane I will immediately be drawn to it. It will tell me that someone, sometime, somehow, has placed this chair in a conscious or perhaps accidental act. The plane has now become a place.

If we draw a line around the chair and we raise the surface formed by the line by a few centimeters, this part will become a platform, a foundation – earthwork, as Gottfried Semper would have named it. Both the chair and the raised section introduce scale. And the way the chair was

made will speak of a specific culture.

I now draw a straight line in relation to chair and platform. From this line I will let a rectangle appear. First two-dimensional, immaterial. I will let the plane be just slightly higher than my eyes. From my present position in space (on the plane outside of the raised part) this vertical plane covers up the left side of the platform. The chair has disappeared behind that surface. I move through space (on the plane) towards the right. The chair reappears. As I walk by the plane towards the platform I realize that the surface is starting to take on material depth: white in color, primed, light and weighty at the same time – a plaster wall.

I step onto the platform and walk towards the chair. I turn around. I become aware that I can now see beyond the plaster wall – its upper edge is just below my eye-level and in the far distance I can perceive the horizon, drawn as a sharp line against the sky. When I sit down on the chair in a few moments, it will be cut by the plaster wall again – the line otherwise continuous around me.

Planes as surfaces, flat or rugged, straight or curved, start to imply the possibility of enclosure. A vertical surface may lock away the horizon. To orient ourselves in space, we will depend on proprioception: on our bodies telling us our position towards gravity's vertical vector. And only in moving, implying the forward vector, we will again know about size and scale 1.

Planes may become walls, floors, roofs – creating an interior, distinct from an outside. From the pole rammed into the earth indicating the first notion of settlement, to the platform making a distinction in ground, to the enclosing devices of wall and roof – all those moments start to speak about settlement that is constructed. Not constructed as the first interior, because being humans we are born from a womb and have lived in caves that we painted and in

tents before we built houses 2 – but as constructions that change the notion of an outside, because they are an invention of man 3.

The space between our constructed objects becomes relational, setting up figurations between the land, the things we make, and ourselves. We are confronted with the degree zero of architecture. Our bodily existence in space will be impacted by the physical architectural elements that we articulate. Planes impact on the topological conditions of continuity and accessibility of the world around us, and the environment as a whole. They separate, they support our weight against gravity, or they may prevent us from falling. If we do not allow for porosity of those surfaces, and if we do not foresee openings, transitions and thresholds, those places we live in may become hermetic and segregated. While we may bring about order through articulation and appropriation, we will also be confronted with fundamental and ethical questions as a consequence.

The early Romans would draw a circle when founding a city. An iron plow – pulled by a female cow on the inside and a male on the outside – became the pencil drafting a single furrow, a topological and spiritual continuity defining an inside and an outside. At the gate, human hands would lift the plow to create a threshold of transition – a pause in the line. Countering gravity with the lift, opening a gap in time 4.

The third phase in the ALICE curriculum introduces PLANES as a first architectural articulation in view of what will later become gardens and rooms. Conceptually bridging the Elements conceived in the previous phase and the ‘interiors’ that are to follow, PLANES seeks to find answers for the staging of activities in space, interweaving further the ideas and programs that have been conceived of for Elements: two-fold programs, referenced in the city,

referenced in this 'planetary garden', foregrounding hidden potentials.

*Alice, when falling "...looked at the sides of the well, and noticed that they were filled with cupboards and bookshelves: here and there she saw maps and pictures hung upon pegs. She took down a jar from one of the shelves as she passed; it was labelled 'ORANGE MARMALADE'...."*⁵

1 “We all carry the dominant coordinate of the axial system within ourselves in the vertical line that runs from head to toe... Next to the vertical line, whose bearers resolve space by our bodily orientation into above and below, front and back, left and right, the most important direction for the actual spatial construct is the direction of free movement – that is forward –and that of our vision, which, with the placement and positioning of the eyes, defines the dimension of depth. For the viewing subject, this dimension is so necessary, for it represents the measure of our free movement in a given space since we are accustomed to looking and moving forward.” in Schmarsow, August. *The Essence of Architectural Creation*. 1893. source: http://designtheory.fiu.edu/readings/mallgrave_schmarsow.pdf

2 Zamarbide, Daniel in *House 1 Catalogue, All about space 2*. Zürich: Park Book . 2017.

3 Semper was also strongly influenced by the work of biologist Georges Cuvier, whose scientific innovation “was to shift emphasis from description by the identifiable members of an organism, and classification by description, to classification by the function performed.” “This led to a classification of buildings by social, not formal or constructive, criteria. Semper divided architecture in to four independent elements: the hearth, the platform, the roof (including the vertical structure), and the enclosure(“infill”). He wrote, The first sign of human settlement . . . is today, as when the first men lost paradise, the setting up of the fire-place and the lighting of the reviving, warming, and food-preparing flame. Around the hearth the first groups assembled; around it the first alliance formed; around it the first rude religious concepts were put into the customs of a cult. Throughout all phases of society the hearth formed that sacred focus around which the whole took order and shape. The hearth is the first and most elemental of Sem-

per's forms. He continues, "it is the first and most important, the moral element of architecture (his italics)."¹ As Rosemarie Bletter explained, "the fire (is) an element without spatial dimension but one that bestows social significance on the site." In this regard, Semper was following Vitruvius, who averred, "the beginning of association among human beings, their meeting and living together... came into being because of the discovery of fire." Further, Semper's "roof, with its supporting member is read as a continuous unit," thereby amalgamating two of the most discrete elements of all previous systems (including Laugier's): the column and the architrave. He also made a clear separation of structure and enclosure, arguing that the earliest of human habitations were frame constructions with woven carpets as vertical spatial separators.² Only the potter's art," Semper argued, "can with some justification perhaps claim to be as ancient as the craft of carpet weaving (his italics)." Semper conceived the facade as, "a partition wall made with hands, the first vertical division of space "The Outside Is the Result of an Inside" invented by man. "Wall as divider precedes wall as support in Semper's system. Although this is not to say that Semper was unconcerned with structure and construction, the ideas limned above are a precursory of the separation of structure and enclosure that became the plan libre of Le Corbusier and Mies, wherein the facade surface was not its own structure. And, without that structural and constructive essence, walls could become, in the words of Van Doesburg, "colour planes [which] form an organic part of the new architecture." In other words, for Van Doesburg and his generation, the planes are abstract. Semper's destruction of one of architecture's most lasting structural conventions - that is, the clear distinction of vertical from horizontal members (column and architrave) - is an important step

on the road to abstraction. Further, his insistence on the anthropological setting as the architectural prime determinant indicates that architects could now see “program” alongside “structure” as a significant generator of architectural form and surface. see Schumacher, T.L. “*The Outside Is the Result of an Inside*”: Some Sources of One of Modernism’s Most Persistent Doctrines. *Journal of Architectural Education* 56, 2002, 24.

4 see Dietz, Dieter. “*Spacing Place*” : Go field and towers by Guillaume Othenin-Girard and Nigel Peake., London: Amarillo Press, 2017.

5 Carroll, Lewis. *Alice’s Adventures in Wonderland*, Oxford: AD Classic, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

- 1 Alberti, Leon Battista. *L'art d'édifier*. Traduit par Pierre Caye et Françoise Choay. Sources du savoir. Paris: Seuil, 2004.
- 2 Aristote. *Métaphysique*. Traduit par Jules Tricot. Paris: J. Vrin, 1991.
- 3 Aristote. *La physique*. Traduit par Annick Stevens. Paris: J. Vrin, 2012.
- 4 Benjamin, Walter. *Œuvres*. 3 vol. Paris: Gallimard, 2007.
- 5 Deleuze, Gilles, et Guattari, Félix. *Mille plateaux*. Paris: Éditions de minuit, 1980.
- 6 Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*, Oxford: AD Classic, 2009.
- 7 Dietz, Dieter, and Michel, Mathias, and Zamarbide, Daniel, and Perrenoud, Dilan, and Voegeli, Jonas (Eds.), *House 1 Catalogue, All about space*. Zürich: Park Book . 2017.
- 8 Euclide. *Eukleidu Stoicheia*: = *Euclide, Les Elements*. Traduit par Georges J. Kayas. 2 vol. Paris: CRNS, 1978.
- 9 Ghirardo, Diane Yvonne. *Les Architectures postmodernes*. Traduit par Christian-Martin Diebold. Paris: Thames & Hudson, 1997.
- 10 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Traduit par Ch Bénard. Paris: Le Livre de poche, 1997.
- 11 Jameson, Fredric. *Le postmodernisme, ou, La logique culturelle du capitalisme tardif*. Traduit par Florence Nevoltry. Paris: Beaux-Arts de Paris, 2012.
- 12 Frampton, Kenneth. *L'architecture moderne: une histoire critique*. Traduit par Guillemette Morel-Journel. Paris: Thames & Hudson, 2009.
- 13 Lang, Peter; Menking, William. *Superstudio: Life without Objects*. Milano: Skira, 2003.
- 14 Lelong, Guy. *Daniel Buren*. Paris: Flammarion, 2001.
- 15 Othenin-Girard, Guillaume, et Peake, Nigel. *Go field and towers*. London : Amarillo Press, 2017.
- 16 Paquot, Thierry, et Younès, Cris, Dir. *Espace et lieu dans la pensée occidentale: de Platon à Nietzsche*. Paris: La Découverte, 2012.
- 17 Panofsky, Erwin. *La perspective comme forme symbolique*. Traduit par Guy Ballangé. Paris: Les Éd. de Minuit, 1975.

- 18 Perec, George. *La Disparition*, Paris, Denoël, 1969.
- 19 Schumacher, T.L. *The Outside Is the Result of an Inside: Some Sources of One of Modernism's Most Persistent Doctrines*. *Journal of Architectural Education* 56, 2002.
- 20 Ragon, Michel. *Histoire de l'architecture et de l'urbanisme modernes. 1900-1940 2, 2.,* Paris: Ed. du Seuil, 1991.
- 21 Schmarsow, August. *The Essence of Architectural Creation*. 1893. http://designtheory.fiu.edu/readings/mallgrave_schmarsow.pdf
- 22 Viollet-Le-Duc, Eugène Emmanuel. *Comment on construit une maison*. (1873) Valladolid: Maxtor, 2011.
- 23 Virtuve. *De l'architecture*. (édition Bilingue), trad. L. Callebat, M-T Cam, P. Fleury *et all.* Paris: Budé, Les Belles Lettres, 2015.

DICTIONNAIRES

- 24 Bailly, Anatole. *Dictionnaire Grec Français*. Paris, Hachette, 1950.
- 25 Blay, Michel (Dir.). *Grand Dictionnaire de la philosophie*. Paris, Larousse CNRS Éditions, 2003.
- 26 Bouvier, Alain, Michel George, et François Le Lionnais. *Dictionnaire des mathématiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013 *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*. <http://www.cnrtl.fr> (consulté le 09.10.2017)
- 27 Corvin, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*. Paris: Bordas, 2008.
- 29 Debbasch, Charles, et Daudet, Yves. *Lexique de politique: états, vie politique, relations internationales*. Paris: Dalloz, 1988.
- 30 Gaffiot, Félix. *Le Grand Gaffiot Dictionnaire Latin-Français*. Paris, Hachette, 2000.
- 31 Grundy, Valérie, Marie-Hélène Corréard, Jean-Benoit Ormal-Grenon, et Natalie Pomier, éd. *The Concise Oxford-Hachette French Dictionary / Le Dictionnaire Hachette-Oxford Compact*. Paris, Oxford: Hachette Livre, Oxford University Press, 2004.
- 32 Lecoultré, Dominique (Dir.). *Dictionnaire d'histoire et philosophie des sciences* (1999). Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

- 33 Littré, Émile. *Dictionnaire de la langue française* (1877). 7 vol. Paris: Gallimard et Hachette, 1966.
- 34 *OED Online*. June 2017. Oxford University Press. <http://www.oed.com> (consulté le 11.11.2017)
- 35 Pérouse de Montclos, Jean-Marie. *Architecture description et vocabulaire méthodique*. Paris, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2011.
- 36 Rey, Alain, éd. *Dictionnaire historique de la langue française*. 3 vol. Paris: Le Robert, 2012.
- 37 Robert, Paul, Rey-Debove, Josette, Rey, Alain. *Le Petit Robert Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris, Dictionnaires Le Robert, 2014.
- 38 Souriau, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses universitaires de France, 1999.







Editorial
Elena Chiavi
Dieter Dietz
Sébastien Grosset
Daniel Zamarbide

Proofreading
Aurélie Dupuis
Emma Jones
Teresa Cheung

Design/Concept
Shirin Pfisterer
Jonas Voegeli
(Hubertus Design)

Contact
EPFL/ENAC/IA/Alice
Batiment BP, Station 16, BP4120
CH-1015
T +41216933203
F +41216933225

ALICE Team
Quentin Andreotti
Raffael Baur
Arthur Blanc
Laurent Chassot
Teresa Cheung
Elena Chiavi
Dieter Dietz
Aurélie Dupuis
Camille Fauvel
Stéphane Grandgirard
Sébastien Grosset
Patricia Guaita
Clarisse Labro
Julien Lafontaine
Victor Maréchal
Agathe Mignon
François Nantermod
Dario Negueruela
Laura Perez Lupi
Jaime Ruiz
Myriam Treiber
Rubén Valdez
Camille Vallet
Daniel Zamarbide

Printed
REPRO-EPFL
Edition 0
October 2018



III