

La Surmasse

Manifeste sur l'exaltation de l'individualité collective

*" J'ai voulu que ma profession fût l'instrument grâce au-
quel je toucherais la sensibilité humaine et me mettrais
ainsi au service d'un monde en pleine évolution sociale,
ou qui se prétend tel " ¹*

Table des matières

<u>Introduction</u>	6
<u>Ancêtres</u>	12
Les complexes religieux	14
Saint-Pierre de Rome	18
Le mont du temple à Jérusalem	24
La mosquée de Suleymaniye	28
la place Royale d'Ispahan	34
Luitpoldarena de Nuremberg	40
Le non-lieu	44
La plage	46
Terrain vague de Stalingrad dit "La chapelle"	52
Les parcs d'attraction	58
<u>Manifeste</u>	60
La surfonction	62
Le contexte	66
L'architecture comme cadre scénographique de la Surmasse	70
Le périmètre	72
La volumétrie	74
La géométrie	80
L'agrégation et complexité du plan.	92
L'accès	98
Le sol	102
L'escalier	106
La superposition des étages	114
La couverture	118
La fenêtre	120
La construction	124
Les matériaux	130
La couleur	138
Le climat	140
La nature	144
Conclusion	150
<u>Bibliographie</u>	156
<u>Remerciements</u>	158

Introduction

*" We have become incapable of creating monuments and festival and that we have lost all feeling for the dignity of urban centers is tied up with the fact that our emotional life has been regarded as unessential and as a purely private affair. Behold the patterns of present-day cities ! "*¹

¹ Sigfried, Giedion, *Architecture you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

Ce travail a pour but de réfléchir sur un concept de monument public capable de forger une nouvelle image de notre société, image que nous transmettrons aux générations futures. En effet, chaque civilisation a bâti des édifices représentant leur savoir-faire, leur culture et leurs valeurs sociétales. Ces édifices ont perduré à travers les âges, et sont devenus le symbole des civilisations qui les ont construits. Notre société contemporaine, qui s'est fortement individualisée et isolée, peine à produire des édifices capables de la représenter dans son ensemble. Il en résulte l'inévitable interrogation: Quel monument sera le symbole de notre société pour les générations futures?

Pour répondre à cette question, il faut commencer par s'interroger sur la nature de la société que nous désirons et ainsi réfléchir à la façon de traduire ces valeurs à travers une architecture.

Cet énoncé va donc revêtir un aspect très personnel, relatif à la vision que nous pensons être bénéfique pour notre société. Cette vision n'est en aucun cas absolue, mais nous allons essayer de la rendre aussi légitime que possible.

Nous partons d'une société où même nos relations sociales, à travers internet deviennent fictives. Nous pouvons communiquer avec la terre entière mais paradoxalement, cet échange est un acte solitaire et virtuel puisque, chacun pianote individuellement sur un ordinateur. L'individu doit prendre conscience qu'il fait partie d'un ensemble et qu'il doit participer à son bon fonctionnement. Cette situation, au sein d'une "masse" composée d'autres individus, lui permet d'évoluer et de faire progresser parallèlement la société. Il doit, en outre, pouvoir se réaliser sans mettre de côté son bien-être personnel. Le monde capitaliste d'ultra production met trop souvent le plaisir personnel au second plan, au profit du travail et de la production. Il faut donc que chaque individu puisse assouvir ses aspirations personnelles, tout en sachant qu'il fait partie d'un collectif d'individus, lui-même en mouvement. Nous pourrions résumer cela en "individualité collective" ou "Surmasse".

Le travail qui suit peut se lire comme notre manifeste de la façon de concevoir une nouvelle société, la Surmasse, mais aussi l'architecture qui est capable de la contenir. Une vision ambivalente donc, qui d'une part exprime le contenu et de l'autre le contenant.

Le mot "Surmasse" sera ainsi utilisé pour exprimer le concept

*"Monuments are the expression of man's highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force-the people."*¹

¹Sigfried, Giedion, *Architecture you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

de "l'individualité collective" mais aussi le monument représentant cette nouvelle société.

Ce travail a donc pour but de comprendre comment représenter une idée philosophique à travers l'architecture. Pour ce faire, nous allons, dans un premier temps, décrire d'anciens monuments qui ont été, ou le sont encore actuellement, capables de réunir des foules et de leur transmettre un message à travers leur architecture.

La deuxième partie s'articulera sous la forme d'un manifeste qui analysera les éléments de l'architecture de la Surmasse.

La finalité de ce travail sera la réalisation, dans un deuxième temps, d'un projet architectural représentant la Surmasse.

" Le vieux monument était le symbole d'une conception statique du monde, dépassée aujourd'hui par la relativité et par des énergies changeantes. Je crois, dès lors, que l'expression de la monumentalité est en train de s'orienter vers un nouveau modèle correspondant à une forme élevée de la vie civique, un modèle caractérisé par la flexibilité, la croissance continue et le changement. " ²

² W. Gropius, discours lors du symposium "In Search of a New Monumentality", *The Architectural Review*, no 621, 1948

Ancêtres

*"L'architecture est un art par lequel les besoins les plus importants de la vie sociale sont remplis. Tous les monuments sur la terre propres à l'établissement des hommes sont créés par les moyens dépendant de cet art bienfaiteur. Il maîtrise nos sens par toutes les impressions qu'il y communique."*¹

¹ Etienne, Boullée. *Architecture: Essai sur l'art*. 115, Boulevard Saint-Germain, Paris VI. Hermann, 1968. pp. 32-33

Les complexes religieux

La religion, au sens large du terme, a permis à une multitude de civilisation de se développer. Cette croyance commune d'un peuple a donc été le ciment qui liait chaque individu entre eux. Il n'est donc pas étonnant que ces civilisations aient bâtis des monuments encadrant des espaces de rencontre. Des complexes dans lesquels les vides en tant que plateformes, esplanades, places, ou encore grands halls, prennent des rôles fondamentaux. Des lieux idéaux pour la pratique de leur spiritualité ou rites dans lesquels la masse se reconnaît en tant que tel. Ces complexes religieux capables d'accueillir de grandes foules sont donc particulièrement intéressants à analyser d'un point de vue architectural, puisque qu'ils étaient un symbole d'une société, symbole auquel chaque individu pouvait s'identifier.

Les systèmes totalitaires, qu'ils soient basés sur le fascisme, le communisme ou n'importe quelle idée politique ou sociale sont très proches de la religion. En effet, pour capter les foules, ces régimes utilisent les mêmes bases que cette dernière.

Premièrement, la dévotion à une figure mystique et le culte qui lui est voué. Tout comme pour les religions monothéistes, les régimes totalitaires vouent un culte absolu à un personnage charismatique, lui conférant un statut presque divin.

Pour procurer un signe d'appartenance, les religions ont établis des rites corporels à exécuter lors des offices. Chez les chrétiens cela se traduit par le signe de croix alors que chez les nazis par un bras tendu.

Pour accompagner ces gestes rituels durant les cérémonies, les chrétiens chantent ou prient tous ensemble, utilisant les voix à l'unisson et ainsi créer un esprit de groupe. Chez les nazis, nous pouvons assimiler cela au fameux "Zieg Heil" qu'ils prononcent lors des discours des hauts dignitaires.

Pour rallier les fidèles, les religions utilisent un symbole fort dans le but de les représenter. Les chrétiens utilisent la croix de la crucifixion, emblème de la souffrance du Christ. Les nazis ont eux aussi leur symbole fort, la croix gammée, censée représenter la race aryenne.

Pour poser leur fondements théoriques et éthiques, les religions se

*"Every period has the impulse to create symbols in the form of monuments, which, according to the latin meaning are "things that remind," things to be transmitted to later generations. This demand for monumentality cannot, in the long run, be suppressed. It will find an outlet at all costs."*¹

¹Sigfried, Giedion, *Architecture you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

¹8 novembre 1928.
Tentative de putsch
emmené par Hitler
à Munich. Son nom
vient du fait qu'il se
déroula "principale-
ment dans la Bras-
serie Bürgerbräu-
keller

basent sur des livres saints. Chez les nazis, "Mein Kampf", écrit par Adolf Hitler, fait office de bible pour tous les adhérents du parti. Dans le but de développer un côté mystique, dépassant l'humain, les religions vouent un culte aux reliques, devant les rapprocher de la foi. Le parti National Socialiste vouait lui aussi un culte aux reliques, notamment au drapeau de sang, symbole du putsch raté de la Brasserie¹.

Pour terminer, chaque religion a besoin d'un lieu où les fidèles peuvent se rassembler et écouter le prêche d'un représentant religieux. A l'image de la place Saint-Pierre pour les chrétiens, les nazis ont eux aussi construits d'immenses espaces capables d'accueillir des milliers de fidèles.

De nos jours, en Europe occidentale, la pratique religieuse a perdu de son attrait auprès des populations, (certes il reste des milliards de croyants à travers le monde) où l'exercice de la foi n'est plus aussi vivant qu'autrefois. Nous considérons donc ces monuments comme des "ancêtres" qui ont été, et le sont toujours pour certains, capables de catalyser des foules, réunies pour célébrer une croyance commune, qu'elle soit religieuse ou politique. Bien évidemment nous n'entrons pas dans les questions idéologiques, mais nous nous intéressons à la foule ainsi qu'aux artifices qui ont été utilisés pour créer ces masses.

"Monumentality springs from the eternal need of people to create symbols for their activities and for their fate or destiny, for their religious beliefs and for their social convictions.

Every period has the impulse to create symbols in the form of monuments, which, according to the latin meaning are "things that remind", things to be transmitted to later generations. This demand for monumentality cannot, in the long run, be suppressed. It will find an outlet at all costs."²

²Sigfried Giedion, *Architecture you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

Saint-Pierre de Rome

“(1598-1680)

Gian Lorenzo Bernini dit Le Bernin est un sculpteur, peintre, architecte et poète réalisant des œuvres typiquement baroques

Haut lieu de la chrétienté, Saint Pierre y ayant été crucifié la tête en bas par Néron, la place Saint Pierre remplit parfaitement cette fonction de catalyseur de foule. Réalisée entre 1658 et 1667 par le Bernin sous l'impulsion du Pape Alexandre VII, elle a pour but de rassembler des milliers de fidèles lors de diverses cérémonies religieuses et apparitions du Pape. L'ensemble est composé en réalité de deux espaces adjacents: une première, de forme ovale et une deuxième de forme trapézoïdale.

La première place est délimitée par deux quadruples colonnades de forme elliptique. Ces dernières, composées de 284 colonnes en travertin viennent se déployer comme des bras enlaçant le foule, signe que l'église prenant soins de ses fidèles. Cette répétition d'un grand nombre de colonnes toscanes donne aussi une image de masse composée d'une multitude d'individualités qui, mises les unes avec les autres, permettent la stabilité de ces portiques. À l'aide de ces colonnades, le Bernin joue avec notre perception. En effet, l'image que l'on en a change en fonction de notre position sur la place. Les colonnes sont disposées de manière à ce que, à certains endroits précis sur la place, nous ne voyions qu'une seule rangée de porteurs, les autres étant parfaitement alignées derrière. Il en résulte un portique très perméable. À l'inverse selon notre position sur la place, ce portique peut devenir beaucoup plus imperméable, lorsque les quatre rangées de colonnes sont visibles. Le Bernin joue ainsi avec les limites de l'espace en les rendant variables montrant une liberté mais à la fois une volonté de garder les fidèles ensemble.

La place est flanquée d'un obélisque, repris de l'ancien cirque Romain qui se trouvait à l'emplacement de l'ensemble basilical actuel. Surmonté d'une croix, il nous offre un double symbole: l'expression de la gloire et des conquêtes de la Rome antique ainsi que la puissance de l'église. Bien que le sol soit légèrement incliné en direction de l'obélisque créant une sorte d'entonnoir convergeant vers ce passé glorieux, le Bernin ne voulait pas une centralité aussi puissante, c'est pourquoi deux fontaines viennent marquer les foyers de l'ellipse qui dessine la place. Le deuxième espace, de

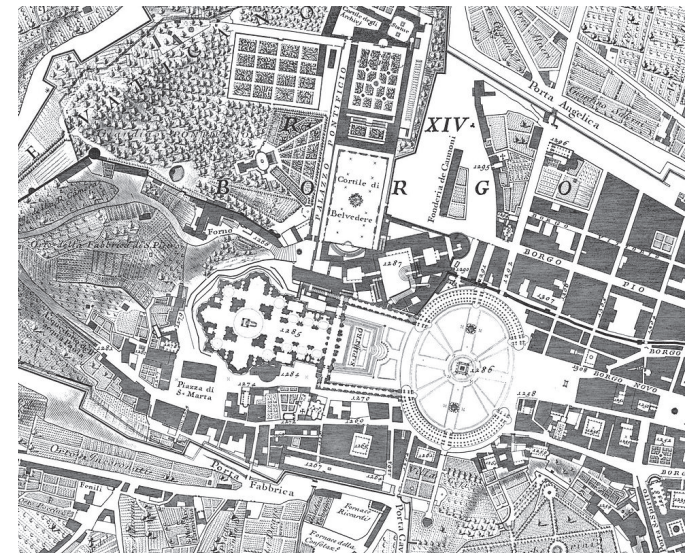


Image: Nolli, Giambattista, Map of Rome, 1748-Earth Sciences & Map Library-University of California, Berkeley

forme trapézoïdale, donnant un effet encore plus monumental à la façade par son effet de contre perspective, est lui délimité par deux galeries rectilignes et opaques, prolongeant les colonnades. L'accès à l'église se fait par un escalier monumental, renforçant cet effet théâtral et donnant force et puissance à la basilique venant surplomber la foule.

Le Bernin voulait ajouter une troisième colonnade pour fermer cette place et ainsi créer un effet de surprise une fois le portique franchi. Mais, suite à la mort de Alexandre VII cette dernière ne fut jamais construite. En 1936, Mussolini brisa complètement cet effet de surprise, puisque, suite aux accords du Latran^A, réconciliant église et état, il dégagait complètement la Via della Conciliazione dans le but de reconnecter le Vatican avec la ville.

Le Bernin a donc édifié un ensemble pouvant accueillir une foule immense dans un espace théâtralisé et symboliquement puissant capable de déclencher une ferveur collective ainsi qu'une émotion personnelle.

Une fois les escaliers gravis et cette façade monumentale, véritable écran entre l'extérieur et l'intérieur, franchie, nous entrons dans la basilique. Après que notre œil se soit acclimaté à la différence de luminosité par rapport à l'extérieur, nous découvrons l'immensité de cet espace et de son opulence. Ce volume nous semble instinctivement beaucoup plus grand que la place Saint-Pierre, or, il ne l'est pas, bien au contraire. Cette immense nef, dont la voûte en berceau culmine à 46 mètres, est ponctuée d'un colossal baldaquin en bronze du Bernin, visible même à travers une foule immense et surplombé d'une gigantesque coupole. Tous ces superlatifs décrivent parfaitement l'ambiance qui règne à l'intérieur de cette basilique. L'espace semble dilaté par le fait que ses limites, murs et plafonds, prennent des dimensions gigantesques. Le plafond, bien qu'il soit une limite absolue, se trouve tellement haut, qu'il paraît presque dans les cieux.

A l'inverse, la place Saint-Pierre n'a pas de limite en dessus d'elle. La limite est donc littéralement les cieux, mais paradoxalement, elle se trouve tellement loin qu'elle n'a plus aucun effet sur nous. Nous ne ressentons pas de monumentalité en-dessus de notre tête. Une limite, peut donc amplifier l'impression de monumentalité, si cette

^A 11 février 1929
Accords signés
entre le Saint-Siège
et l'Italie, réduisant
la souveraineté du
Pape au seul état du
Vatican. En contre-
partie, l'Italie recon-
naît la religion ca-
tholique, apostolique
et romaine comme
étant la seule reli-
gion de son État.



Image: Wittel, Gaspar van, La place Saint-Pierre à Rome, 1676-1700, Musée des Augustins, Toulouse (non exposé), photo Daniel Martin

dernière est assez démesurée pour nous donner une impression de "vertige".

De plus, l'espace entier est libéré de tous porteurs, la coupole ne reposant que sur quatre piliers intégrés aux murs à la croisée de la nef, du transept et du cœur. Le volume est donc ainsi complètement libéré pour accueillir les fidèles pendant les messes.

La sonorité y est aussi très particulière, cet immense espace dont les murs, et le sol sont en pierre, réverbère le son à travers tout l'édifice, lui donnant un aspect encore plus monumental.

La place et la basilique Saint-Pierre sont donc des machines à catalyser les foules à travers des dispositifs théâtraux très puissants, guidant les fidèles jusqu'au cœur de la basilique. Les différents espaces traversés donnent ce sentiment d'appartenir à une masse unie dans un but commun, renforçant ainsi leur foi dans leurs croyances.



Image: Panini Giovanni Paolo, Interno della basilica di S. Pietro a Roma, 1730 - 1760, collection Contini, Florence, Toscane, Italie

Le mont du temple à Jérusalem

Lieu hautement sacré pour les juifs et les musulmans, le mont du temple tire son nom du temple de Salomon édifié à cet emplacement qui fût détruit en -587 par les armées de Nabuchodonosor II. Il fût reconstruit par Hérode à l'aube du premier millénaire et détruit par les armées romaines de Titus en l'an 70 de notre ère. De ce temple, il ne reste que le mur de soutènement, lieu saint pour les juifs et appelé "mur des lamentations". Ce dernier soutient une immense esplanade où se dressait le Temple de Salomon. Cette esplanade accueillant le dôme du rocher ainsi que la Mosquée al-Aqsa, est devenue un lieu Saint pour les musulmans. Le dôme abrite le rocher de la Fondation, lieu, où selon le coran, Abraham aurait sacrifié son fils Isaac. C'est aussi le lieu où Mahomet serait monté au ciel lors de l'Isra et Miraj. La mosquée al-Aqsa, accolée aux à la limite sud de l'esplanade, est, quant à elle, la plus grande de Jérusalem

Outre ces deux édifices religieux, l'esplanade trapézoïdale est jonchée d'une multitude d'édifices de périodes différentes. On y trouve notamment des fontaines pour ablutions religieuses, des écoles religieuses, des portiques, des minarets ainsi que des lieux de prières.

Le dôme du rocher se dresse sur sa propre esplanade, surélevée par rapport à la plate-forme principale. On y accède par huit escaliers répartis sur les quatre côtés de son estrade. Les escaliers se terminent par un portique, comme une porte symbolique à franchir, marquant la limite de l'esplanade. Le dôme ne se tient pas au centre du plateau, devant s'aligner avec l'entrée de la mosquée al-Aqsa.

De forme octogonale, quatre de ses côtés s'orientent en fonction des points cardinaux, désignant les entrées de l'édifice. L'entrée faisant face à la mosquée al-Aqsa et à son mur qibla^A est dotée d'un portique plus imposant. Cette forme octogonale permet au dôme d'offrir une image constante, quel que soit notre position sur l'esplanade ou dans la ville. Couronné d'une coupole dorée l'édifice agit comme un réel symbole dans la ville, une torche réfléchissant la lumière du soleil visible loin à la ronde, image unifiant les fidèles. Les façades extérieures sont richement décorées. Leur base est faite

^AMur indiquant la direction de la Mecque. Les musulmans lui font face lors des offices religieux et des prières.

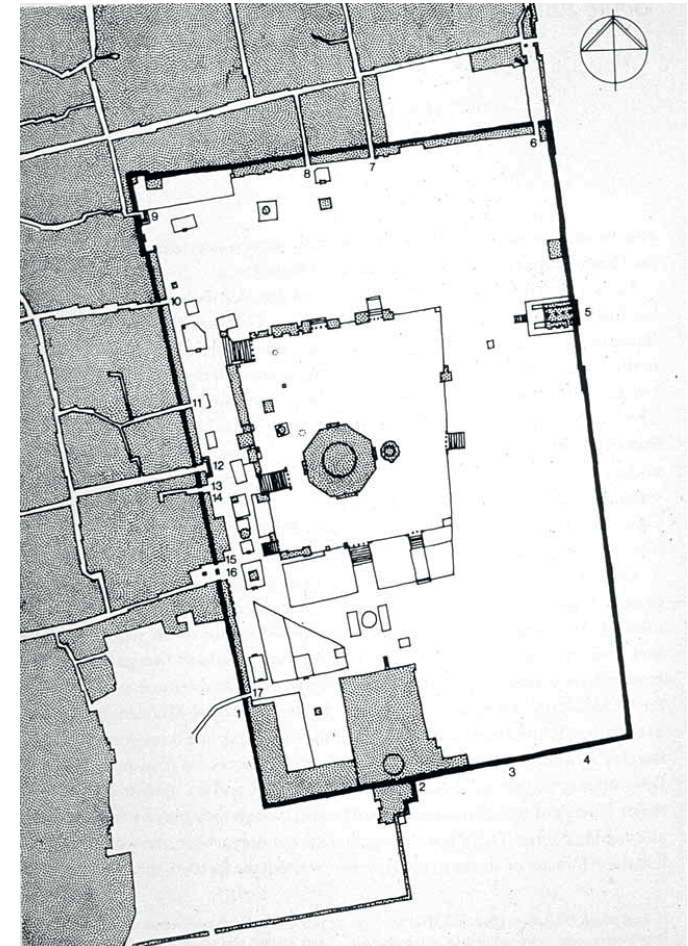


Image: Burgoyne, Michael Hamilton, Map of the Haram al-Sharif showing location gates (1987)

de marbre clair, rappelant la couleur du sol de l'esplanade et donc de la terre. Cette base est surmontée de céramiques bleues évoquant le ciel. Finalement, la coupole dorée représente l'esprit saint. Une sorte de tripartition symbolique. Le dôme devient ainsi le lien entre la terre et le royaume divin.

Le belvédère sur lequel se trouve le Dôme est entouré d'un parc partiellement boisé, une première limite poreuse, soulignant clairement l'esplanade, sans créer de limite trop forte. Cette végétation agit comme une oasis dans une ville où les espaces verts sont presque inexistants. Les jardins viennent alors rappeler le paradis divin, comme un retour aux fondamentaux et aux origines de l'homme, sorte d'antithèse de la ville.

Le mont du temple est lui bordé, sur deux de ses côtés, par la vieille ville de Jérusalem, les bâtiments venant comme s'écraser sur une force invisible délimitant l'esplanade. Les deux autres côtés du Mont sont les remparts marquant les limites de la vieille ville. L'esplanade faisant partie de la vieille ville très dense, crée un vide à l'intérieure de celle-ci lui permettant de respirer. Le belvédère possède ainsi une puissance divine. Il paraît avoir été vidé de tout ce qui s'y trouvait pour que les maisons de dieu puissent prendre place.

Le Dôme du rocher est donc un symbole fort dans la ville, devenant l'élément de transition entre la terre et les cieux. Sa disposition et son caractère antithétique à la ville, renforce sa présence en tant que monument.



Image: Shiva Andrew, Vue aérienne du Mont du temple, 2013, Wikisource

La mosquée de Suleymaniye

A la suite d'un siège de presque deux mois, Mehmed II, baptisé pour l'occasion Fatih (Le conquérant), pénètre dans Constantinople le 29 mai 1453, marquant ainsi la fin de l'empire Byzantin. Le sultan découvre une ville en abandon, ruinée et vidée de son peuple. Il y découvre un urbanisme articulé autour de grandes voies triomphales reliant les places, basiliques ou monuments de la ville. Dans cette nouvelle citée, impassible, au-dessus des ruines, se tient une basilique romaine d'une taille inégalée ; Sainte-Sophie. En voyant le monument, le sultan et Sinan, son architecte, sont directement envoûtés par la majesté de cette dernière. Le sultan veut faire de cette ville la capitale de son empire. Pour cela, il doit la repeupler. Il fait alors venir des milliers de Turcs. Le réseau de voies triomphales perd de son importance au profit des mosquées qui s'élancent au-dessus du tissu urbain, donnant des points de repère aux nouveaux habitants. Le système de réseau se transforme en urbanisme de polarité.

La mosquée de Suleymaniye, vient se percher sur une des sept collines de la ville créant, dans un terrain accidenté, une plateforme plongeant sur la corne d'or. Depuis son perchoir, elle exhibe fièrement la silhouette parfaite de son dôme en cascade, accompagné de ses quatre minarets à dix balcons, démontrant ainsi son statut impérial. Scrutant attentivement la ville, elle appelle dans sa külliye^A, ensemble architectural entourant la mosquée et comprenant divers édifices publics et religieux, les fidèles perdus dans le tissu urbain. Ces derniers découvrent, dans ce complexe, un centre institutionnel offert par le sultan, soucieux de son peuple. La mosquée, ancrée dans son terrain accidenté, devient un foyer culturel dédié à la collectivité. La masse a ici accès à des cuisines collectives, un hôpital, un hospice ou encore des hammams et bains turcs. De plus, soucieux de l'éducation de son peuple, le sultan crée des écoles primaires et secondaires, ainsi que des écoles coraniques et une bibliothèque, leur permettant ainsi de comprendre les inscriptions qui ornent la mosquée.

La plateforme est entourée d'un mur percé de fenêtres, offrant une vue sur la corne d'or à ses fidèles. Cette esplanade, sur laquelle trône la mosquée, est traitée comme un jardin articulé par

^A Ensemble architectural entourant la mosquée et comprenant divers édifices publics et religieux

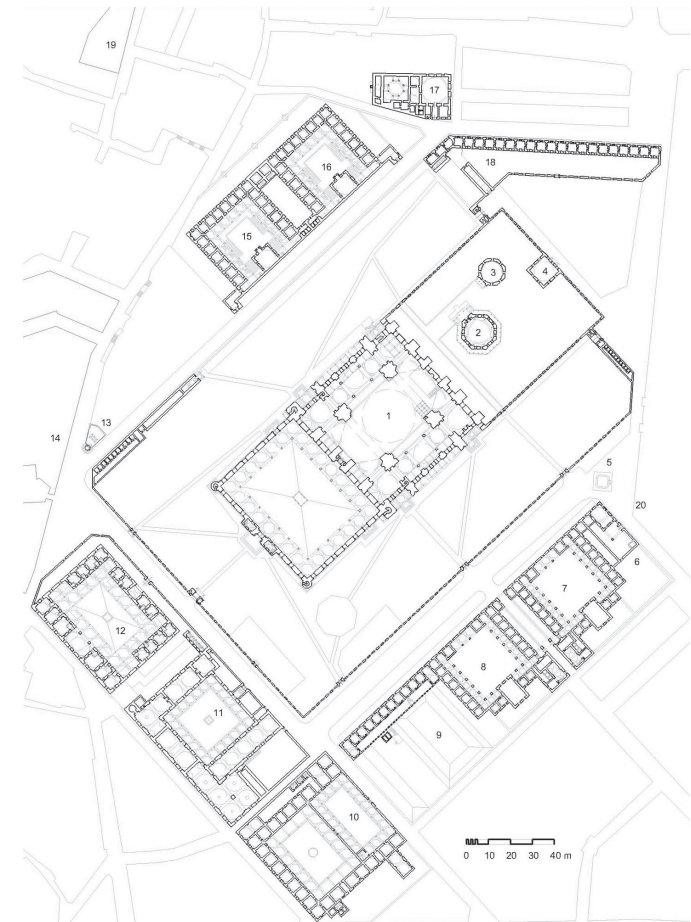


Image: Necipoglu, Gülru. Drawing of the Suleymaniye Külliyesi from *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London: Reaktion Books, 2005.

des chemins pavés en pierres. La masse, se dirigeant vers l'Iwan intégré à une façade, grimpe quelques marches et traverse le portique afin d'accéder à la cour dallée de marbre. Au centre de celle-ci, se trouve un petit pavillon accueillant la fontaine pour les ablutions. Dans cet axe, bien que quatre autres entrées latérales soient offertes, les fidèles pénètrent à l'aide de quelques marches à l'intérieur de la mosquée. Le sol se transforme en tapis de fond orange, couleur représentant le monde divin, sur lequel sont brodés des arcades symbolisant le passage du monde terrestre à celui du divin. Chaque arc tissé sur le tapis représente le lieu où un fidèle peut étendre son tapis. On peut donc y voir un symbole de la Surmasse, chaque arc représentant l'individualité, le prier, mais tous ces arcs, mis bout à bout, forment une arcade solide et puissante, image de la collectivité.

On retrouve un système similaire en Inde dans la Mosquée du vendredi à Jaunpur où l'emplacement des tapis de prières est marqué par un dallage en marbre.

En référence à Sainte-Sophie, la salle de prière est couverte par un dôme contrebuté de deux demis coupes. Cet axe indiquant la direction de la Mecque est dilaté spatialement par des Galeries créant un espace plus large que profond, permettant aux fidèles de prier en communauté devant le mur Qibla. Les quatre piliers de la coupole sont articulés par des triangles incurvés permettant d'épouser la forme circulaire sur laquelle s'établit la coupole. Celle-ci a digéré le tambour dans sa courbure, afin de mieux répartir les forces verticales, libérant ainsi les tympans. Le périmètre ainsi libéré, prend la forme de rideaux flottant de la coupole au sol, percé de toute part. Ceci a pour effet de baigner de lumière l'espace de manière homogène, à l'inverse de St-Sophie qui cherche une obscurité mystique tombant de la coupole au sol. Le mur Qibla, suivant cette logique, passe d'un mur opaque pour Sainte-Sophie à un mur "rideau" percé de fenêtres, amenant de la lumière jusqu'au bas de la salle de prière, conférant une limpidité divine à l'espace. La salle de prière sépare deux mondes, celui des morts, derrière le mur Qibla, où reposent Suliman le magnifique et Sinan l'architecte, et de l'autre côté, la cour d'entrée, le monde terrestre, qui prépare la masse à entrer dans la salle de prière. Cet espace est cadré par quatre portiques couronnés de coupes tenues par des colonnes



Image: Choiseul-Gouffier Gabriel Florent Auguste de, *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, J.-J. Blaise, 1822, Aikaterini Laskaridis Foundation Library

de marbres de différentes couleurs. Les coupoles se soutiennent les unes avec les autres, symbole d'une collectivité accentuée par la multiplicité des colonnes polychromes. En direction du sanctuaire, les coupoles se surélèvent, étirant dans ce geste la colonnade avec elle, afin d'orienter les fidèles dans l'espace sacré.

La mosquée s'articule autour du dôme central. Les éléments constitutifs de l'espace sont assemblés les uns avec les autres, ne cherchant pas une fluidité spatiale, comme dans St-Sophie, mais assument leurs différentes séquences spatiales. Le passage des demis coupoles au dôme s'opère par des arcs saillants, constitués, eux aussi, par des claveaux alternés rouge et blancs. On trouve des arcs brisés, des corniches saillantes, des jeux de polychromies, le mur Qibla est assumé mais l'espace reste pourtant uni. On observe une multiplicité d'élément créant une unité, symbole d'une culture ottomane composée d'une multitude d'ethnies et de cultures différentes.

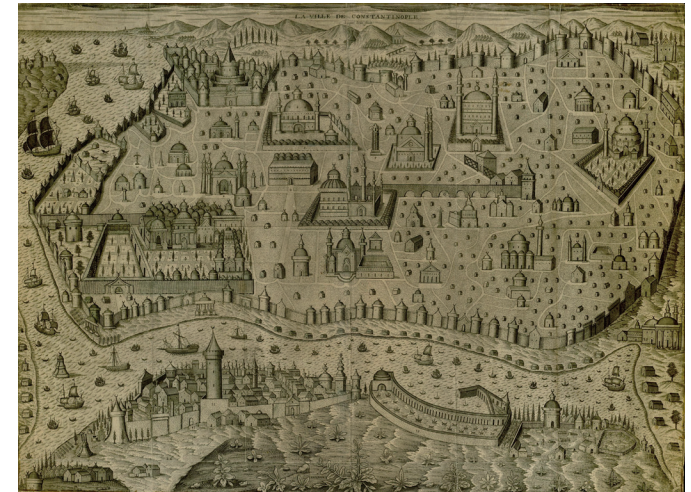


Image: Jaspas Isac, La Ville de Constantinople, ~1654, the Hebrew University of Jerusalem & Jewish National and University Library

La place Royale d'Ispahan

Ancienne capitale de l'empire Perse, Ispahan, située en actuel Iran, se développa à l'aide de l'agriculture et du commerce. Dans le but d'accroître ses activités, la ville se dota d'une esplanade pour y assembler et décharger les caravanes qui rayonnaient dans toute la région et dans le monde.

Ispahan étant une ville basée sur l'agriculture et le commerce, l'esplanade se transforma rapidement en un espace gigantesque de 430m par 190m, prenant ainsi une place prépondérante dans la ville

Des arcades sur deux étages vinrent encadrer cet immense espace. Le magnétisme suscité par une importance toujours plus croissante attira le palais du Shah, ainsi que le palais Ali Kapoul qui rentrèrent en collision avec les arcades dans le but de s'exposer à la place.

Afin d'admirer le spectacle des caravanes partant à travers l'Asie et le Moyen-Orient, contribuant à la richesse de la cité, le Shah fit bâtir une immense loggia dominant la place.

Outre le balai des caravanes, elle accueillait des matchs de polo, des manœuvres militaires ou des courses hippiques à la gloire du souverain. Ce dernier contemplait ces spectacles depuis sa loggia surplombant la place, se mettant en scène auprès de ses sujets.

Face au palais se dresse la mosquée du Sheikh Loftallah. Son entrée, symbolisée par l'iwan^A du côté ouest de la place permet d'accéder à la salle de prière par un parcours s'enroulant autour de cette dernière. Ce cheminement permet d'entrer dans l'espace de prière en étant déjà orienté vers la Mecque, direction soulignée par la présence du mur Qibla. Lors de l'entrée dans la salle de prière, une dilatation spatiale se fait ressentir en passant d'un couloir aux proportions élancées et rythmé par la succession de petites coupoles à un sanctuaire volumineux surmonté d'un dôme imposant, reposant sur les quatre angles de la salle cubique.

Au-dessus des quatre trompes d'angles, le tambour percé de douze arcades baigne l'espace d'une lumière mystique et astrale. La coupole couvrant le mur Qibla s'est déplacée en direction de la Mecque par rapport à l'entrée. Ce mouvement est perceptible depuis la place, la coupole n'étant pas alignée avec l'iwan.

^A Entrée symbolique, représentant le pouvoir antérieur à l'islam, qui est une caractéristique propre de la perse musulmane. Il se caractérise par un grand porche voûté dessiné dans une façade rectangulaire.

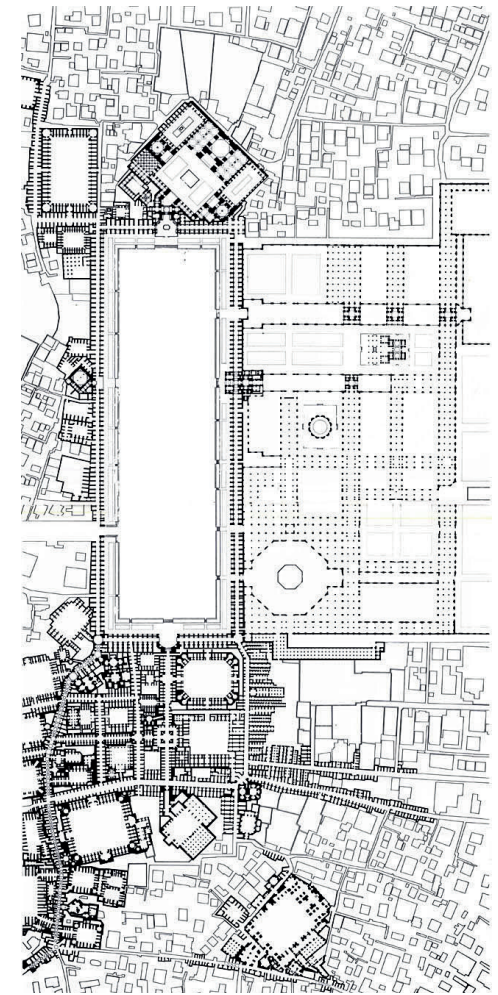


Image: Plan of the Maidan and surrounding buildings, 1975, from Herdeg, Klaus. 1990. *Formal Structure in Islamic Architecture of Iran and Turkistan*. New York: Rizzoli.

Le grand bazar attiré par l'effervescence de la place vient se placer à son extrémité nord, axe stratégique afin de profiter de l'arrivée et du départ des caravanes marchandes. Comme une bouche ouverte accueillant dans ses entrailles les marchandises arrivées du monde entier, il digère les denrées pour les redistribuer le long de son artère principale qui s'enfonce dans le tissu dense de la ville.

Le roi, du haut de sa loggia, regarde apparaître la mosquée du Shah au sud de la place. La façade de celle-ci se tourne de 45 degrés pour se mettre dans l'axe de la place, laissant le corps dans le tissu urbain. L'iwan frontal, surmonté de deux minarets pointant vers le ciel, contraste par sa verticalité avec les arcades successives qui imposent une horizontalité à la place. Le corps du bâtiment plus gros que les arcades ne peut se cacher derrière celle-ci et exprime donc son mouvement pour s'orienter en direction de la Mecque.

L'iwan est un espace intermédiaire, où la masse ne se trouve ni dedans, ni dehors, il est ouvert mais couvert et peut être considéré à la fois comme une salle et comme une entrée monumentale. Il fait office d'écran cachant la coupole qui se trouve derrière. La bouche s'ouvre, attirant la masse dans ses entrailles, ne laissant que la lumière de la cour transparaître, le corps étant lui aussi tourné à 45 degré pour s'orienter en direction de la Mecque. À la manière des jardins pittoresques, la masse se sent attirée, intriguée par la lumière, mais un banc bloquant l'accès direct, la force à prendre un couloir latéral, produisant un effet d'éclatement spatial. Les fidèles passent donc d'un espace couvert de plusieurs petites coupoles à un espace extérieur, généreux et symétrique. La cour est travaillée géométriquement pour accueillir 4 iwans se trouvant au milieu de chaque côté. L'axe est-ouest est marqué par des iwans plus grands. Celui de l'est est accompagné, à ses côtés, d'arcs laissant le passage libre à la salle de prière.

La mosquée joue rôle métaphorique, elle est la représentation du paradis dans le coran. La cour est un jardin dont les céramiques polychromes représentent des motifs floraux. Au centre du jardin se trouve un bassin faisant office de miroir, créant un lien entre le monde terrestre et divin. Ce que les philosophes mystiques Shiites



Image: Xavier Pascal Coste, *Vue de la Place royale d'Ispahan, 1839, Isfahan, Iran.* (domaine public)

décrivent comme l'entrée de l'âme au paradis. Le bassin, surélevé de quelques centimètres, reflète l'iwan, les arcades, détachant du sol la façade qui semble ainsi flotter. La masse voit donc les fidèles passer du monde terrien au monde céleste.

Dans la salle de prière, au-dessus du mur Qibla se tient une coupole recouvrant l'espace. Afin de permettre à tous les fidèles de pouvoir faire face à l'écran sacré, l'espace cubique étend ses bras de part et d'autre à travers les arcades latérales, laissant un espace plus large que profond.

La coupole étant plus haute que les salles latérales, des ouvertures sont percées au-dessus des arcades latérales, inondant l'espace d'une lumière zénithale. L'iwan étant complètement ouvert sur la salle de prière, cette dernière se transforme en un espace couvert qui semble faire partie de la cour centrale, la limite entre intérieur et extérieur devenant floue. Le mur Qibla est creusé pour accueillir le Mihrab^A, porte d'entrée du monde divin.

^A Niche pratiquée dans le mur Qibla devant symboliser le passage entre le monde terrestre et celui du divin

Cet espace de prière, en fonction de notre orientation, propose donc deux phénomènes en rapport direct à la Surmasse. Lorsque l'on prie, et que nous sommes donc orientés vers le mur Qibla, ce dernier se dresse comme une limite forte, nous mettant en confrontation avec Dieu et nous-même. Il y a donc un phénomène d'introspection individuelle.

Lorsque l'on se retourne, l'iwan nous plonge à travers l'espace collectif de la place centrale, nous offrant le côté collectif de cette dernière.



Image: Vue aérienne de la place d'Ispahan Wikisource

Luitpoldarena de Nuremberg

La Luitpoldarena à Nuremberg fait partie d'un immense complexe architectural. Cet espace ouvert servait aux rassemblements de la SS et de la SA, accueillant jusqu'à 150 000 fidèles pour des cérémonies en hommage au drapeau de sang et au parti.

Construite comme une gigantesque place, cet espace pouvait accueillir des milliers de soldats venus assister aux discours fanatiques

Bordant la place sur trois de ses côtés, des gradins servaient à accueillir les membres du parti venus assister, eux-aussi, à ce spectacle macabre.

Sur l'un de ses grands côtés, vient se greffer le "Rednerkanzel", tribune en arc de cercle servant de promontoire aux orateurs propageant leurs discours haineux.

Sur le côté opposé se trouve le "Ehrenhalle", hall d'honneur où est exposé le drapeau de sang, utilisé pour les commémorations des morts du putsch de la Brasserie. La tribune et le hall sont reliés entre-eux par une immense allée en granite traversant la place recouverte de gazon. Ce dialogue très fort et théâtral exprime symboliquement le lien que le pouvoir entretient avec ses martyrs. Ce lien paraît d'autant plus fort que ce parterre de granite, pierre très dure, traverse une surface de gazon plutôt molle.

Tout le contour de la place est souligné par une large bande claire qui semble partir de la tribune venant comme enlaccé l'espace, à l'image des colonnades de la place Saint-Pierre. La masse se sent ainsi prise dans les bras du parti qui les unifie encore plus.

On commence à comprendre toute la mise en scène et la théâtralité que les régimes totalitaires s'efforcent de mettre en place dans leurs rassemblements. Les soldats de la SS réunis sur le gazon, parfaitement alignés deviennent l'emblème d'une nation unie et disciplinée. Cette masse, exhibée au centre du dispositif, offrait une image surnaturelle aux spectateurs dans les gradins.

Hitler dominait cette scène du haut de sa tribune, surplombant ce spectacle comme le pape domine la foule lors de cérémonies religieuses sur la place Saint-Pierre. Il prenait ainsi un caractère divin, devenant le créateur de cette masse unie. Ce côté divin était renforcé par les rayons du soleil venant se refléter sur les pierres

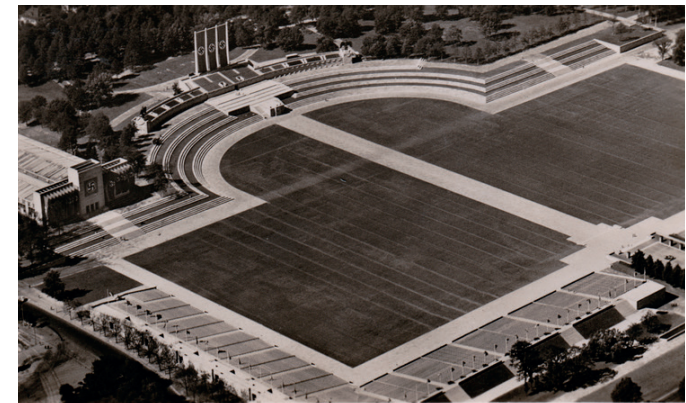


Image: Parade of the SS Guard, the Nazi elite, at a Party rally in Nuremberg in the late 1930s., World History Archive / Alamy Stock Photo

blanches de la tribune, éblouissant la foule d'une lumière mystique. Nous sommes donc dans l'exaltation de la masse, mais pas du tout dans celle de l'individualité, à l'exception de celle d'Hitler. Les soldats étant alignés parfaitement, ils ne sont qu'une répétition, une série ne laissant pas place à l'expression de l'individu. Cet effet est renforcé par l'uniforme, les rendant tous semblables.

La théâtralité de cette pièce à la gloire du Führer est amplifiée par le décor qui l'entoure. La tribune, face à laquelle les soldats se tiennent, est entourée d'arbres, comme si la nature venait les protéger. Mais cette nature est surpassée par le régime nazi. En effet, trois immenses oriflammes rouges vifs flanquées de la croix gammée se dressent à l'arrière de la tribune, dépassant la cime des arbres, marquant ainsi leur domination absolue.

Cette théâtralité cynique se veut en rupture avec le théâtre bourgeois. Les nazis bannissent les loges ou les corbeilles qui séparent par classe sociale les individus. Ici, tout le monde est logé à la même enseigne. Ils ne créent pas non plus de rupture entre les gradins et la place, unifiant actants et spectateurs, ces derniers pouvant ainsi prendre part, à travers les chants, à cette pièce patriotique.

Les régimes totalitaires ont donc toujours utilisé l'architecture pour exalter leur puissance, créant des mises en scènes cyniques dans le but d'émouvoir une ferveur populaire dévouée à leur pensée.

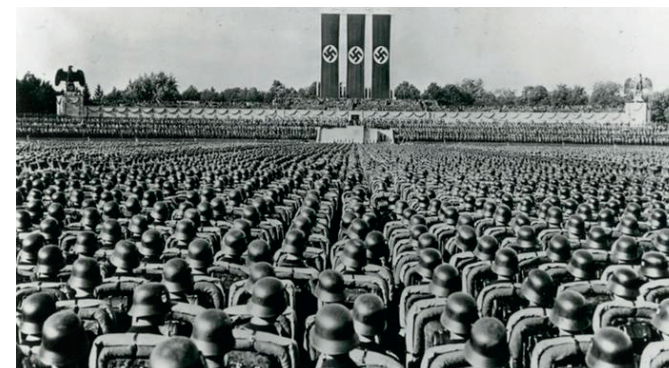


Image: Luftbild Luitpoldarena und Kongresshalle, 1939, Ludwig Riffelmacher, Fürth i. Bay.

Le non-lieu

Après avoir analysé des lieux où l'architecture agit comme un catalyseur de la masse, il nous paraît important de s'intéresser à des espaces catalyseur de la masse mais dépourvu d'expression architecturale forte. En somme, un lieu sans type, mais où se déroule des interactions spontanées, la masse créant son propre théâtre. Nous pouvons qualifier ces espaces de "non-lieu". Le non-lieu ici est imaginé en temps qu'absence d'une architecture conventionnelle et réfléchie destinée au rassemblement de la masse, et non dans le sens de Marc Augé^A qui voit le non-lieu comme un espace sans rencontre et sans références communes à un groupe. Au contraire, le non-lieu tel que nous le voyons, est un lieu de rencontre et d'échange, qui est approprié par la masse d'une façon spontanée. C'est ce côté instinctif qui rend ces espaces intéressants, car c'est les utilisateurs eux-même qui façonnent leur environnement, chaque individu contribue donc à l'élaboration du non-lieu et dispose du pouvoir d'agir, à son échelle, sur l'espace. Il n'est donc plus utilisateur d'un espace imaginé au préalable, mais utilisateur de l'espace créé par la masse dont il fait partie.

^A 1935-
Ethnologue et anthropologue français.

*"Le passager des non-lieux fait l'expérience simultanée du présent perpétuel et de la rencontre de soi."*¹

¹ Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité. La Librairie du XXe siècle. Paris: Seuil, 1992. p.132*

La plage

La plage est un non-lieu par excellence. En effet, cette dernière est en perpétuelle transformation tout en gardant intacte l'image mentale que l'on a d'elle. Balayée par les vents et les marées, le bord de mer est remodelé en permanence. D'une heure à l'autre elle peut avoir été modifiée par les éléments, pourtant l'image que l'on en aura sera toujours celle de notre imaginaire. Ce phénomène est en parti dû au fait que l'image collective que l'on a de la plage ne se résume qu'à quelques éléments en friction : le sable, la mer et le ciel. Cette simplicité fait qu'une personne ayant déjà eu la chance de se promener sur une plage ressentira un sentiment de familiarité sur n'importe quelle plage du monde.

Le non-lieu prend donc ici tout son sens si l'on interprète la plage d'une façon abstraite comme une image collective. En effet, cette image que l'on partage tous n'est pas liée à un lieu précis puisque nous partageons plus ou moins tous la même image sans avoir forcément visité les mêmes endroits.

La plage est donc un lieu où chaque individu, quel que soit son origine, partage avec la masse une image commune. Cette dernière est donc ce qui lie chaque individu à la masse.

Il est d'ailleurs intéressant de regarder comment les individus se disposent sur une plage. Pour la large majorité, ils s'orienteront de façon à faire face à la mer, décor du théâtre qui se joue devant eux et dont ils sont eux-même acteurs. Ils font donc face à une limite qui est à la fois infinie et à la fois très présente. Infinie car la mer ne semble pas être une limite lorsque l'on voit les bateaux naviguer au loin, de plus le fait qu'elle se perde dans l'horizon la rend encore plus intangible. Mais cette limite est aussi très présente, car chaque personne ayant fait l'expérience de nager dans la mer, qu'elle a tendance à nous emmener au gré des courant.

Le ciel et les conditions climatiques jouent un rôle fondamental dans la perception des limites. Lorsque la météo est clémente et ensoleillée, la mer est claire et plus transparente, étant ainsi une limite moins forte. Le ciel bleu immaculé n'offre comme limite que l'horizon et tend donc à disparaître. Cependant il ne suffit que d'un seul nuage loin dans le ciel, pour créer une sensation de profondeur



Image: Rio de Janeiro - Copacabana Beach - 1950s Postcard (Flickr.com)

grandiose.

Quand ce dernier commence à se couvrir et à devenir menaçant, la limite qu'il crée devient très oppressante et beaucoup plus présente, comme si, "le ciel allait nous tomber sur la tête". La mer change elle aussi d'expression. Elle devient de plus en plus sombre, passant du bleu claire au gris donnant ainsi une image beaucoup plus hostile et donc une limite beaucoup plus présente.

La mer et le ciel nous rappelle ainsi que leur beauté offre, malgré tout, une limite très présente et variable en intensité.

Nous restons donc à proximité de la plage, devenant les acteurs d'une pièce se déroulant sur une scène maritime. Les spectateurs, allongés sur leurs transats, regardent passivement ce spectacle familier se répéter inlassablement, jours après jours, changeant aux passages d'acteurs mais en gardant son essence.

C'est peut-être cela la plage, une scène changeant en permanence mais restant étrangement constante et familière.



Images: (Ci-dessus) Robert et Durrer, Bagni Rivera Versilia Italia, Zürich, Suisse, 2011, Photographie

Pages suivantes: Parr Martin, The ocean dome, Japan, 1996



Terrain vague de Stalingrad dit "La chapelle"

Au début des années 80, la culture hip-hop, venue des États-Unis, commence à se répandre en Europe. Ce mouvement culturel, où danse, chant, graffiti et DJ'ing se côtoient, rencontre un franc succès auprès d'une jeunesse qui se sent délaissée par la société. Le terrain vague de Stalingrad, au cœur de Paris, est découvert par une bande de graffiteurs, cherchant en permanence de nouveaux endroits à recouvrir de peinture. Ce lieu devient très vite incontournable dans le milieu du graffiti. Partiellement toléré, le terrain est surplombé d'une ligne de métro offrant une forte visibilité aux graffitis.

Les graffiteurs sont vite rejoints par des jeunes rappeurs ou danseurs qui s'approprient cet espace comme lieu d'expression de la culture hip-hop. Ce mouvement culturel devient ainsi l'élément commun à tous ces jeunes qui commencent à affluer de toutes les cités entourant Paris.

On y vient pour peindre, chanter, danser ou tout simplement pour contempler ce spectacle. Cette masse s'approprie ainsi un lieu jadis abandonné et délaissé de tous, sans qualité architecturale. Tout en gardant l'essence du lieu, le terrain vague est petit-à-petit transformé, les murs d'enceintes recouverts de graffiti et le sol utilisé comme scène pour les chanteurs et danseurs. Il devient donc le lieu d'expression d'une culture émergente, une réappropriation instinctive d'un espace qui ne possédait aucune qualité. Les jeunes fréquentant ce lieu sont souvent issus des couches les plus pauvres de la société. Vivant dans des banlieues en dehors de la ville, ils sont donc marginalisés. Le sentiment d'appartenance à une masse est donc compliqué pour cette couche de la population qui se sent rejetée en permanence. Le hip-hop devient alors le ciment liant ces jeunes, partageant une passion commune et leur donnant le sentiment d'appartenance à une entité.

C'est donc grâce à cette masse que ce terrain vague a pu devenir un lieu de rassemblement et d'expression artistique. Malgré sa courte période d'activité, il est resté une référence dans le monde du hip-hop.

Il est intéressant de comprendre pourquoi ce terrain, d'apparence anodine, a pu devenir un lieu aussi emblématique auprès des jeunes.

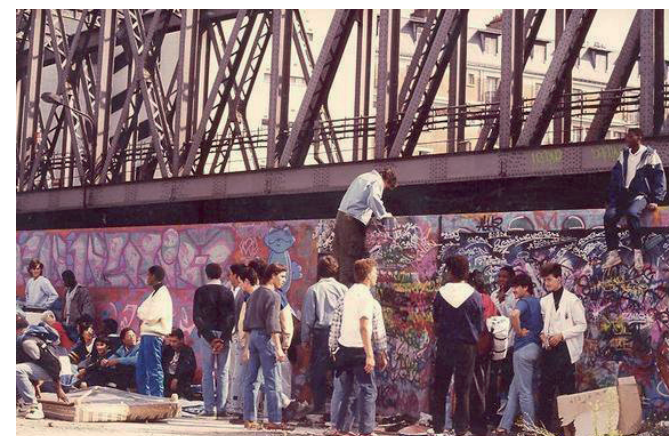


Image: Terrain vague Stalingrad, Enrique/Aktuel Force

La première raison, bien que triste à citer, est que ces jeunes viennent, pour la plupart, de quartiers défavorisés. Ces quartiers sont souvent entourés de ce genre d'espaces en friche, qui font donc partie, en quelque sorte, de leur paysage. Ils retrouvent alors à Stalingrad un milieu qu'ils connaissent, à l'intérieur d'une ville si différente d'où ils ont grandi. La question de la familiarité et de la mémoire collective est donc importante.

Autre élément, la nature même du hip-hop et son caractère contestataire. En effet, ce mouvement est né dans les quartiers défavorisés new-yorkais. Le hip-hop est né dans le but de se faire entendre et de critiquer la société qui marginalise les plus pauvres, les enfermant dans des ghettos insalubres. Outre le fait de dénoncer des conditions presque inhumaines, le hip-hop a aussi pour but de rappeler au monde que ces personnes délaissées existent aussi. Le graffiti est le parfait exemple pour illustrer cette démarche. Le but du graffiteur est d'écrire, dans le plus d'endroits possibles et dans les lieux les plus visibles, leur "blaze", ou nom d'artiste. Ils cherchent ainsi la reconnaissance des autres pratiquants de cet art et de montrer au monde qu'ils existent. Cette démarche, s'apparentant souvent à du vandalisme, est un des seuls moyens que les jeunes ont trouvés pour s'exprimer et exister dans la société. Il y a un certain côté paradoxal à cette pratique. En effet, le graffiteur n'utilise jamais son vrai nom, cette reconnaissance qu'il recherche est donc complètement impersonnelle, puisque personne ne sait, sauf certains initiés, qui est l'auteur de l'œuvre. Mais ce paradoxe est très intéressant. En effet, le graffiti fait parler de lui car les villes en sont couvertes. On peut donc aisément conclure que de nombreuses personnes pratiquent cette discipline. Cette masse anonyme, venant recouvrir la ville de peinture dans le but de dire : "nous aussi nous existons", constitue la force de cet art.

Le terrain vague de Stalingrad devient donc le lieu où cette masse anonyme prend un visage, où chaque individu de ce groupe peut s'exprimer à visage découvert. On y vient pour montrer au monde, que même dans des endroits en friche ou insalubres, à l'image de certaines banlieues, les personnes y vivant peuvent faire preuve de créativité artistique et existent, même si l'on veut absolument les y cacher. Stalingrad devient comme un microcosme de leur quotidien parfois difficile, au cœur d'une ville ne se souciant guère d'eux.



Image: Dery Ludo, Le mur séparant la contre-culture de la vie normale, terrain vague Stalingrad

Une sorte d'antithèse du lieu où ils se trouvent mais qui, au final, exprime leur réalité.

Le terrain vague de Stalingrad nous montre parfaitement comment un lieu apparemment anodin et délaissé de tous peut se transformer en un espace de rassemblement, presque spontané, de personnes partageant une passion commune. C'est grâce à la masse que ce lieu a pu se développer et prendre cette importance, transformant un espace sans qualité apparente en un catalyseur, devenant comme une oasis familière au cœur d'une ville qui leur est hostile.

*1983, il y a plus de dix ans déjà
Le Hip Hop en France faisait ses premiers pas
Il n'y avait pas de règles, pas de loi
Non, surtout pas de contrat
Pas de problèmes entre toi et moi
Tout était clair, du but à la manière
Dont tout devait se faire, naïf, novice, mais tellement fier
D'évoluer dans un système parallèle
Où les valeurs de base étaient pêle-mêle
Peace, Unity, Love and Having Fun
Le Hip Hop n'a jamais eu besoin de gun
Ni de gang, de toys, ni de bande
Mais plutôt de la foi de ce qui en défendent
La mémoire et l'éthique, les valeurs essentielles
Celles qui créent encore l'étincelle lorsque je me rappelle
Des premières heures du terrain vague de La Chapelle¹*

¹Kool Shen, du groupe NTM dans la chanson: *Tout n'est pas si facile*, Album: *Paris sous les bombes*, Epic Records, 1995

Les parcs d'attraction

Ces lieux de plaisir qui attirent toutes les classes sociales, s'installent dans de grand terrain vague en marge de l'effervescence métropolitaine, dans des lieux a premier abord sans attrait, dans une bordure de ville qui se trouve entre la campagne et la ville, un far West des temps modernes où le libéralisme rend tout possible. Les parcs y viennent donc créer un monde fantastique et un univers permettant aux masses d'oublier le temps d'une journée ou plus, pour ceux qui veulent passer une nuit dans des hôtels fantasmagoriques, leurs tracasseries de la vie quotidienne.

Ces parcs d'attraction sont des mondes où le quotidien est mis de côté, laissant place à l'euphorie de tout individu qui s'extasie à chaque tour de manège. Ils sont coupés de la réalité par des clôtures de bois, cachant ainsi toutes les habitations alentours, dépôts, hangars et coulisses de ce monde artificiel. Les décors de ces parcs à thème, nous font entrer dans une nouvelle réalité. L'architecture cadre le nouveau monde, un monde artificiel, séparé de son contexte original où le monument se transforme en grand huit, les fjords norvégiens coulent entre les temples grecs. L'artificialité de cet univers se transforme, de par la coupure au monde extérieur, en une nouvelle réalité.

L'architecture devient donc un artifice. Tout, structure, lumière, son, mouvement, ambiance, etc.. ne sont pas naturels. Tout s'applique à créer un monde jouant sur la perception; les désirs, les fantasmes, les peurs, les clichés, la mémoire collective pour développer cet univers. Ces artifices créant un monde fantastique et idéalisé, où tout ce qui n'est pas constitutionnelle à la magie du monde est masqué, surexcite la masse à tel point que la structure voulant prendre part à la fête, déchire l'enveloppe et envoie virevolté les chariots des passagers au-dessus du parc, faisant monter d'un coup l'adrénaline des visiteurs.

Les parcs d'attraction sont des univers où les visiteurs oublient la réalité dans laquelle ils se trouvent en plongeant dans un monde factice. Celui-ci joue sur les artifices et les sensations pour exalter l'individu et inciter la masse à revenir.



Image: Chancel, Philippe, Dubai, Portraits de Villes, 10 vue choisies, (<http://www.philippechancel.com>)

Manifeste

“ The monument is a declaration of love and admiration attached to the higher purpose men hold in common.... An age that has deflated its values and lost sight of its purposes will not produce convincing monuments. ”¹

¹Lewis Mumford, “ Monumentalism, Symbolism and style, ” *Architectural review* (April 1949), p. 179 (tiré de Sigfried Giedion, *Architecture you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958. p.23)

La surfonction

La fonction d'un édifice réagit aux périodes et aux besoins d'une société. Elle n'est donc, par définition, pas absolue mais destinée à changer. Si un édifice se développe à travers une fonction précise, ce dernier est voué à mourir, dès que cette dernière est délaissée par la société.

La Surmasse, représentant la société dans laquelle elle est créée, est un lègue pour les générations à venir, devenant un condenseur du tissu urbain.

Le monument doit être capable de conditionner l'espace urbain et de jouer ainsi un rôle important dans la ville. De ce fait, si sa morphologie se base uniquement sur sa fonction, il risque de devenir comme une coquille vide sitôt que cette dernière ne correspond plus à un besoin sociétal et son pouvoir gravitationnel du tissu urbain devient inopérant.

Pour être donc capable de résister à travers le temps, à l'image du Palazzo della Regione qui a su endosser différentes fonctions à travers les époques, l'édifice doit se développer à travers un principe philosophique destiné à durer dans le temps. Ce principe devient donc la Surfonction. Dans notre cas, cette surfonction se traduit par l'exaltation de l'individualité collective ou Surmasse. En somme, une société où les individus ont une importance égale à la masse, leur bien-être étant primordial, au même titre que celui de l'ensemble de la masse.

La question est de savoir si la Surmasse de par sa surfonction doit être autonome ou ajouté à un édifice déjà existant.

La Surmasse peut exister des deux façons. Premièrement la Surmasse peut être autonome, car c'est son but ultime. L'édifice doit pouvoir vivre grâce à une expression architecturale symboliquement forte pour résister à un hypothétique abandon. La surfonction est justement pensée dans ce but, perdurer dans le temps. La Surmasse autonome devient donc la pure représentation de notre société, destinée à traverser les époques, à pousser une société individualiste à prendre conscience de son bien-être, au sein d'une masse. Un édifice dont le but est d'exprimer l'idée de l'individualité collective, est un édifice symbole de notre Surmasse.

La Surmasse peut aussi accueillir un édifice public existant. Nous

" People desire building that represent their social, ceremonial, and community life. They want these buildings to be more than a functional fulfillment. They seek their aspirations in monumentality, for joy and excitement. " ¹

¹Sigfried, Giedion, *Architecture you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

utilisons le thème public, dans un sens large, non pas lié forcément à la fonction, mais public dans le sens où il a eu une influence dans la société. La Surmasse peut donc cannibaliser l'édifice public, afin de l'incorporer dans la nouvelle société. Comme le fait le McCormick Tribune Campus Centre avec le Commons Building. Le bâtiment public va faire partie, au même titre que l'individu, de la masse. Il entre ainsi dans la mécanique de l'acteur et du spectateur, et devient redynamisé et sauvegardé. Sa fonction ne devient donc plus vitale, bien qu'elle puisse rester utile à la Surmasse.

La Surmasse confère ainsi à la fonction du bâtiment un rôle social, en tant que partage et conscience de la collectivité. Par exemple, une bibliothèque est un lieu de partage de la connaissance, où chaque individu peut s'instruire et participer à l'enrichissement de la culture de la masse.

Cette activité nécessite une certaine tranquillité. Cette tranquillité repose donc sur le fait que chaque individu respecte certaines règles pour que la masse puisse travailler dans des conditions optimales. La Surmasse pourrait donc être un espace de transition, entre la ville et la bibliothèque, permettant aux individus de prendre conscience qu'ils font partie d'un groupe et que le bon fonctionnement de ce dernier dépend de chacun d'eux.

La Surmasse par sa surfonction devient l'élément persistant, capable de se coupler à différents édifices selon les besoins en perpétuelle évolution de la société.

*"Urban centers will originate when cities are not regarded as mere agglomerations of jobs and traffic lights. They will arise when men become aware of the isolation in which they live in the midst of a turbulente crowd, and when the demand for a fuller life-which means community life-becomes irresistible. Community life is closely connected with and understanding of relaxation, with the urge for another vitalizing influence besides the job and the family-and influence capable of expanding men's narrow private existence."*²

²Sigfried, Giedion, *Architecture you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

Le contexte

La Surmasse doit apporter un changement dans le milieu où elle se trouve.

La réponse qu'elle donne à la ville ne se fait pas que dans son contexte direct, mais elle doit rentrer en dialogue avec cette dernière et ses habitants. Ce dialogue se fait aussi avec les autres monuments de la ville, où la Surmasse cherche à guider et donner un espoir de collectivité dans une société qui se veut de plus en plus individualiste. Son lien direct avec ses alentours se fait ressentir par la négation de celui-ci. Elle répond à celui-ci en proposant l'antithèse de son contexte, afin de contrebalancer la société actuelle. Dans le but de créer une société collective enrichie par ses personnalités, elle montre la possibilité de créer un nouvel ensemble constitué d'éléments différents pouvant interagir ensemble. Elle devient alors un guide, un symbole dans le chaos individuel de la ville métropolitaine.

Le nouveau monument ne cherche pas à prendre place dans des lieux exceptionnels ou symboliques dans une ville, son rôle est de valoriser de nouveaux lieux. La Surmasse cherche alors à développer des nouveaux espaces en donnant une nouvelle vision d'une société plus unie. Elle laisse le choix à la masse de s'y intéresser sans lui imposer sa présence comme serait le cas d'une place se trouvant au bout d'une percée dans un tissu urbain. En effet, la Surmasse cherche à combiner une multiplicité d'éléments différents afin de créer une unité et non à réprimer les autres dans le but de s'imposer. Cependant, elle provoque une relation forte avec l'espace qui se trouve devant elle, un dialogue avec la société, se trouvant devant le monument, doit se créer, l'individu au sein d'une masse devant se reconnaître dans la façade qui se tient devant elle. Le lien se développant avec l'édifice doit être magnétisant pour la masse, sans toutefois chercher à cacher le contexte qui se trouve autour. La différence existant entre la Surmasse et le contexte est suffisamment forte pour créer une tension entre la masse et le nouveau monument.

L'accessibilité des réseaux de transport d'une ville est un élément important. L'accès à la Surmasse dans un tissu urbain doit être permis à tout le monde. Elle doit donc se trouver dans un nœud

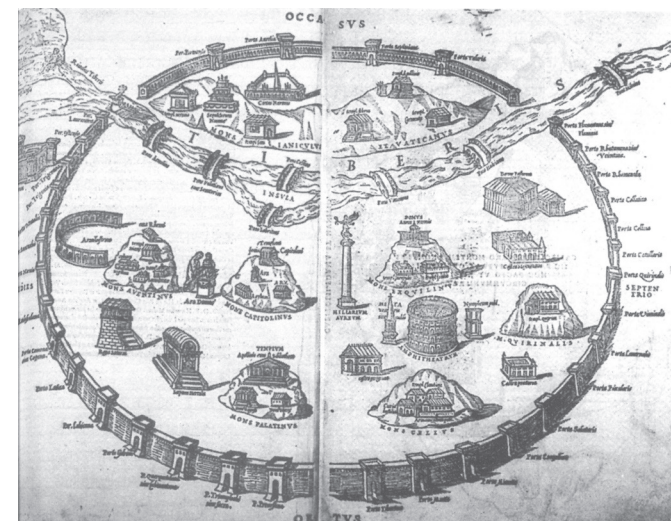
" Le processus dynamique de la ville va plus dans le sens de l'évolution que dans le sens de la conservation, et à l'intérieur de cette évolution les monuments se conservent et constituent des éléments propulseurs du développement lui-même. " ¹

¹A. Rossi, *L'Architecture de la ville*, Équerre, Paris, 1981 (1966), p. 47

de communications, ou doit être capable d'ériger un système de communication métropolitain.

L'expansion sociale se créant autour de la Surmasse, elle devient le moteur activant le développement de la ville. Elle agit donc à plusieurs échelles. Au niveau du quartier qui, grâce à l'intérêt grandissant de la masse pour la Surmasse, jouit d'un attrait nouveau et au niveau de la ville qui, touchée par l'expansion gravitationnelle d'un nouveau bâtiment, s'agrandit et se développe afin de répondre à la Surmasse. Celle-ci, se doit aussi de dialoguer avec les monuments de la ville, afin de réveiller ceux qui seraient endormis, symboles des civilisations passées. Elle glorifie ainsi les ancêtres d'une civilisation s'étant unie, malgré certaines oppressions, dans un but commun.

Chaque civilisation a ressenti le besoin de bâtir des monuments pouvant les représenter. Ces monuments reflètent donc le savoir-faire, la culture et les croyances d'un peuple que l'on léguait aux générations futures. Les civilisations possédant une culture très forte, unifiant leur peuple, ont naturellement été les plus enclins à représenter symboliquement leur société à travers l'art et l'architecture. Ces édifices sont donc des témoins d'un passé que l'on transmet au futur.



¹Fabio Calvo, *Antiquae urbis Romae cum regionibus simulachrum*, 1532, Rome, Italie, impression en gravure sur bois

L'architecture comme cadre scénographique de la Surmasse

La masse doit être spectateur de la culture, mais pour qu'elle soit en osmose avec celle-ci, elle doit aussi en être acteur. Pour que la société prenne conscience de sa culture, la Surmasse doit mettre en place un cadre. L'architecture devient ainsi une mise-en-scène de la masse. Les séquences et le montage des différentes scènes sont importants dans l'optique où l'architecture doit être capable de créer un scénario mettant en scène les différents aspects de la masse.

*"Que l'on se figure trois cent mille personnes réunies sous un ordre amphitéâtral où nul ne pourrait échapper au regard de la multitude. De cet ordre de choses résulterait un effet unique : c'est que la beauté de cet étonnant spectacle proviendrait des spectateurs qui, seuls, le composeraient. La fête la plus brillante animerait alors les plaisirs, les varierait et répèderait un nouvel intérêt dans cette immense assemblée."*¹

Nous voulons aussi que la Surmasse soit un bâtiment destiné à l'individualité, dans le sens où la masse est constituée d'individualités, et que chaque individualité devient importante dans la masse. Pour cela, l'architecture seule doit être capable de représenter la culture et la collectivité, afin que quand l'individu se retrouvant dans le bâtiment se sente la masse qui est avec lui, une allégorie de la masse. L'architecture devient donc un décor de la masse et du bien-être individuel

*"Il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment (...) comme si, en définitive, le spectateur était à lui-même son propre spectacle."*²

¹ Étienne, Boullée. *Architecture: Essai sur l'art*. 115, Boulevard Saint-Germain, Paris VI: Hermann, 1968. p. 121

² Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La Librairie du XXe siècle. Paris: Seuil, 1992. p.110

Le périmètre

La Surmasse dans son rôle d'exaltation de l'individualité collective, définit un périmètre dans l'espace public afin de modifier le comportement des gens qui désirent y entrer. Cette démarcation géométrisée, crée une membrane qui condense la société individualiste dans un espace défini, dans le but que cette dernière prenne conscience de son état d'aliénation. Cette membrane doit donc montrer à l'individu qu'il fait aussi partie d'une collectivité et que son plaisir personnel doit être considéré au même titre que celui de l'ensemble des autres individus.

Dans un premier temps, ce périmètre permet de définir une limite entre les deux sociétés, celle actuelle et celle que nous visons.

Par la suite, lorsque la société aura évolué dans le sens souhaité, le périmètre extérieur sera la représentation de la Surmasse, société collective, formant un nouveau monument qui sera légué aux générations futures.

La Surmasse possède une double signification. Elle est à la fois le contenant et le contenu. En effet, la masse pénètre dans un périmètre où les relations sociales sont mises en spectacle. Ce théâtre, d'une individualité exalté par la collectivité, est aussi représenté par l'architecture. Cette dernière doit être capable, à elle seule, de représenter ce concept. De ce fait, même si un seul individu visite l'édifice, il se sentira porté par la Surmasse représentée par la membrane.

Le périmètre devient ainsi un acteur de ce spectacle, dans le sens où l'architecture est capable de créer ce spectacle pour une seule personne. La clôture de la Surmasse devient donc d'une certaine manière le contenu de la Surmasse.

Ce périmètre est aussi le contenant de la Surmasse, puisque qu'il vient englober ce théâtre de l'exaltation de l'individualité collective.

"Jaloux enfin d'offrir le tableau le plus agréable, j'ai cru y parvenir en disposant les spectateurs tellement que ce fussent eux qui décorassent ma salle et en formassent le principal ornement. C'est en effet par la réunion et l'assemblage de beau sexe, disposé de manière à tenir lieu de bas-reliefs à mon architecture, je crois être assuré d'avoir donné à mon tableau l'empreinte et le caractère de la grâce."



Image: Kircher Athanasius, *Topographia paradisi Terrestris*, 1675, Harvard university houghton library (<http://lapisblog.epfl.ch>)

La volumétrie

La Surmasse est un édifice développant une société fonctionnant en une multitude de personnalité interagissant ensemble afin de créer une unité. Ce phénomène doit être représenté par sa volumétrie. La Surmasse est un édifice autonome de par sa nature. En effet, la Surmasse atterrit dans une société en déclin, et son autonomie vient du fait qu'elle est différente de ce qui se trouve dans son contexte. La Surmasse propose donc une volumétrie différente de son contexte amenant du changement et de nouvelles perspectives au lieu. A l'image de l'arche de Noé, qui construit un bâtiment flottant sur de la terre ferme, en provision à un changement. Ceci lui a ainsi permis de créer un monde solide flottant sur un milieu liquide, une fois le déluge arrivé, sauvant toutes les espèces du règne animal. L'architecture lui a donc permis de créer un espace différent de son contexte, un monde en soit.

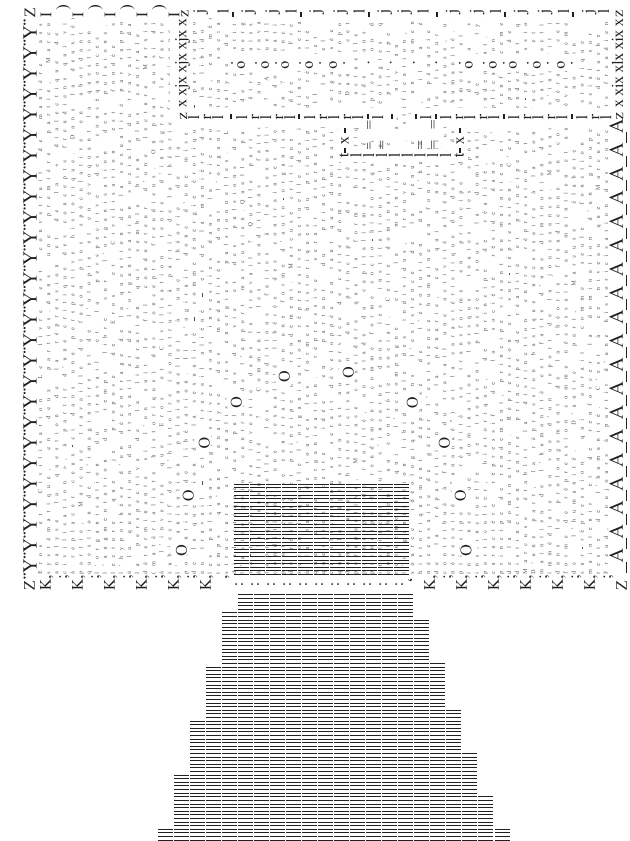
La Surmasse est donc autonome de par sa nouveauté et sa volonté de changement. Cette indépendance ne l'empêche pas de "cannibaliser" son contexte, afin de sauver et de mettre en avant, d'exalter des monuments déjà existants.

Son autonomie est démontrée par sa volumétrie, soit un édifice d'une taille importante, reconnaissable par son aspect homogène. Cependant, la complexité de sa nature, c'est à dire, toutes les interactions sociales qui se produisent à l'intérieur, doivent être représentées dans son aspect extérieur. La volumétrie est donc dotée d'une multiplicité d'éléments assemblés ensemble dans le but de générer une unité. C'est ce qu'Alberti^A a cherché à faire dans le temple Malatesta à Rimini, où l'édifice est entouré par une corde qui lie ensemble tous les éléments du temple.

La multiplicité des éléments permet donc d'exprimer la surfonction à la société en recherche d'une vie plus interdépendante.

La Surmasse est d'une taille importante, elle doit être capable d'accueillir une grande quantité de personnes sans devoir en refuser, ce qui serait contradictoire quant à sa nature même. Le monde peut donc prendre place à l'intérieur de la Surmasse, à l'image du Crystal Palace de Joseph Paxton^B, qui semblait pouvoir "accueillir tout l'humanité".

Bien que la volumétrie de la Surmasse soit globale, la volumétrie



^A 1404-1472

Leon Battista Alberti
est un philosophe,
peintre, mathéma-
ticien, architecte,
théoricien des arts
et de la linguistique
italien.

^B 1803-1865

Sir Joseph Paxton
est un architecte et
jardinier paysagiste
anglais.

accueil dans des niches des individus, afin de créer une mixité entre l'individualité et la collectivité.

Sa grande taille accueille la foule, mais sa dimension doit être définie pour contenir la masse. Elle possède donc des limites permettant de cadrer la masse dans un espace scénographique et visible dans sa totalité. La Surmasse par ses cadres met en scène et en même temps représente la masse, ce qui crée une machine capable de produire et développer des individualités faisant parti d'une collectivité.

"J'ai tâché de donner l'idée de belles masses, car nos émotions naissent de l'effet du tout ensemble et non pas des détails, dont la beauté ajoute seulement aux premières impressions causées par les masses; j'ai cherché à les faire valoir respectivement par la combinaison des avant et arrières-corps; (...)"¹

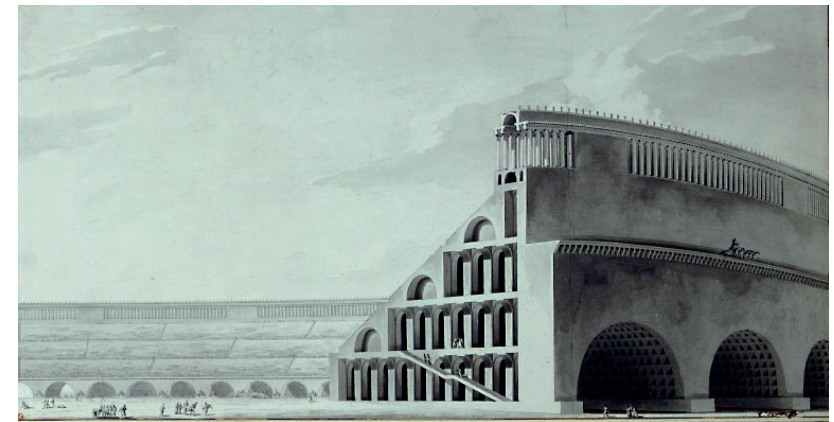


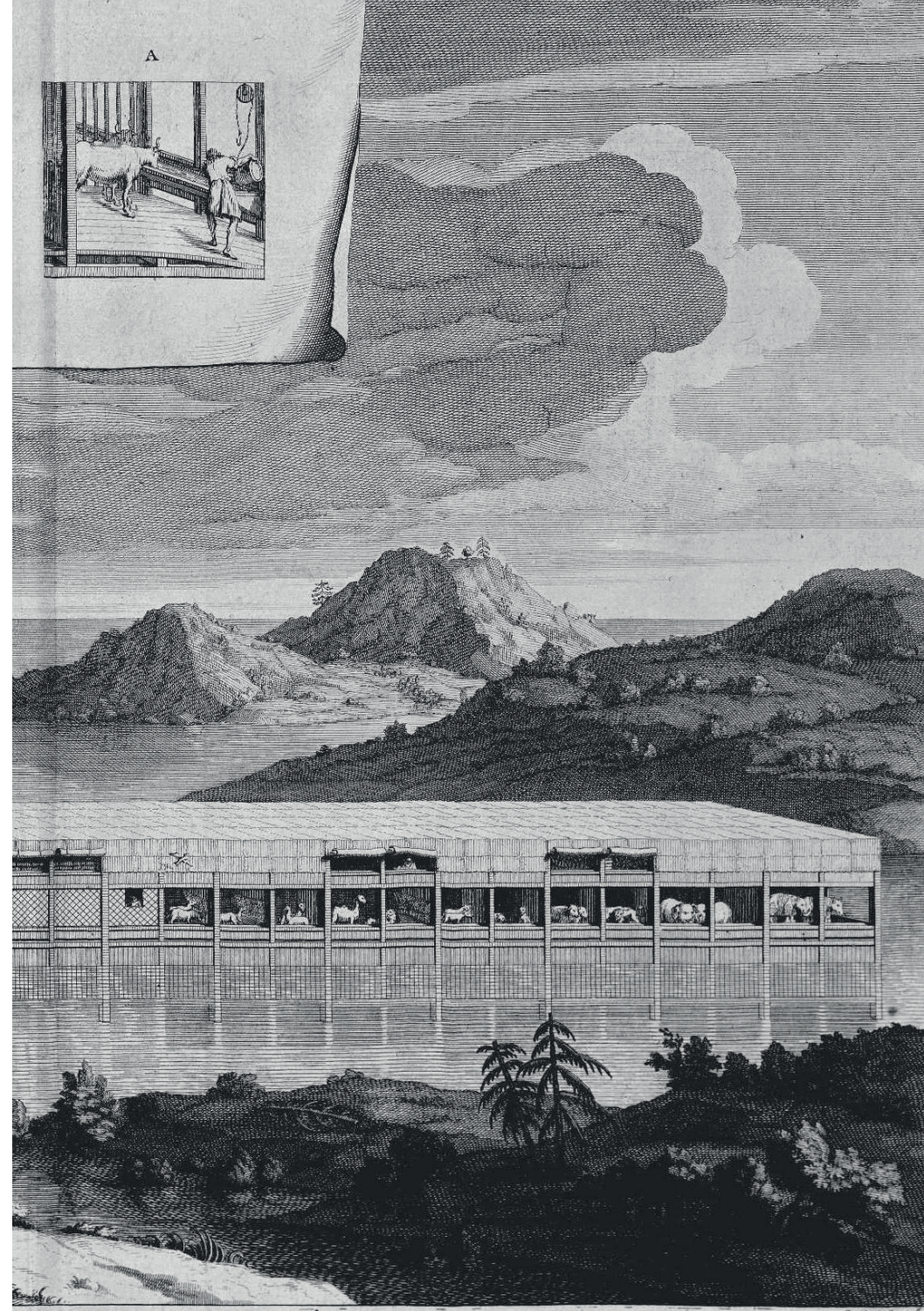
Image: (ci-dessus) Boullée Etienne,

Pages suivantes: Lamy Bernard, Arca Noé, innatans aquis diluvii et hominum qui in eis periere reliquias servana, 1720, De Tabernaculo foederis, de sancta civitate Jerusalem, et de Templo ejus. Libri septem, illustré par Ferdinand Delamonce, imprimé et publié par Jean Mariette, graveur.

¹ Etienne, Boullée. Architecture: Essai sur l'art. 115, Boulevard Saint-Germain, Paris VI. Hermann, 1968. p. 31



ARCA NOÉ innatans aquis diluvij, et hon
 Tabula secunda Col. 191



minum qui in eis periere reliquias servand.

La géométrie

Les formes géométriques constituent la nature. Nous sommes donc en permanence confrontés à ces dernières qui appartiennent donc à notre mémoire collective. De ce fait, chaque personne associe les formes géométriques à des images ou souvenirs faisant partie de sa mémoire, quelque soit sa culture.

*"Il est impossible de connaître la nature sans géométrie. Les principes de la géométrie ont dans tout l'univers, comme dans chacune de ses parties, une valeur absolue."*²

Elles possèdent donc un fort pouvoir symbolique capable de stimuler l'imaginaire de chacun. De ce fait, il devient intéressant de les utiliser en architecture dans le but de représenter une idée ou un concept pouvant être compris de tous. Aldo Rossi l'avait parfaitement assimilé cette idée. Il utilisait volontier des géométries simples, faisant partie d'un langage universel, capables de symboliser une idée dans l'architecture. Ces formes prenaient donc une place importante dans son architecture, permettant, à travers une expression facilement compréhensible, la représentation des concepts forts.

A l'aide de l'étude des formes les plus communes, nous allons essayer de comprendre les qualités et inconvénients symboliques et spatiaux de chacune d'elles, relatives à l'élaboration d'un plan pouvant représenter au mieux l'idée de l'individualité collective.

Le triangle

Le triangle est le polygone le plus simple qui délimite une portion de plan et donc une surface. Ce qui est d'autant plus intéressant est que la surface dans un triangle est toujours plane. Cela crée une forme géométrique solide, et une sensation de stabilité. Sensation qui est validé par la forme naturelle que prend un éboulement.

"Les proportions en architecture s'établissent d'abord sur les lois de la stabilité, et les lois de la stabilité dérivent de la géométrie. Un triangle est une figure entièrement satisfaisante, parfaite, en ce qu'elle donne l'idée la plus exacte de la stabilité. Les Égyptiens, les

*"Each form is free and individual.
Each form is a world."*¹

¹From *Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting*, Kazimir Malevich, November 1916 p.134

Greco, sono partiti da lì, e più tardi gli architetti del medioevo non hanno fatto altro che questo."³

¹1847-1922

Alexander Graham Bell è un scienziato, inventore e ingegnere scottese-nasale.

Il triangolo è la forma geometrica che definisce tutte le altre forme, d'où il fatto che noi parliamo di triangolazioni. Un sistema che è stato ben compreso da Graham Bell^A quando realizzò le sue diverse strutture in tetraedro, in particolare la sua torre d'osservazione degli aerei. Si ritrova il triangolo nei tralicci o in dei domi geodetici.

Il triangolo ha un forte potere simbolico che sia nella religione, nell'arte, rappresentando sia l'uomo che la donna, il divino che l'anima, il corpo e lo spirito di un uomo, o l'unione e l'armonia tanto che la forza, la potenza e la gerarchia.

I tre angoli acuti del triangolo offrono, spazialmente, dei spazi più individuali, propizi all'introspezione personale. Ma proprio per la sua natura, che è di essere più piccola superficie tra tre punti distinti, il triangolo non offre quindi lo spazio più ampio, una sensazione di compressione spaziale può allora farsi sentire. In sezione il triangolo porta una sensazione di stabilità e di slancio, portando alla volta un dinamismo e della serenità.

Il Quadrato

Il quadrato è una forma neutra. Non offre né direzione, né lato principale, creando così uno spazio statico. È inoltre la rappresentazione di un modo di vita sedentario.

Sue diagonali così come questi assi di simmetria si intersecano tutti in un punto, il possiede, di ciò, una centralità molto forte.

¹1888-1976

Josef Albers è un pittore e pedagogista dell'arte. Ha insegnato al Bauhaus. È uno dei precursori dell'arte ottica.

Josef Albers^A utilizza il quadrato nella sua serie *"Homage to the Square"* perché apprezza la neutralità della forma che non distoglie lo sguardo dell'osservatore potendo così concentrarsi pienamente sui giochi cromatici messi in opera.

Per Louis Kahn, il quadrato è la scelta, la forma che egli utilizza per cominciare i suoi progetti.

*"Ho usato il quadrato per le mie soluzioni perché il quadrato è una scelta, davvero."*⁴

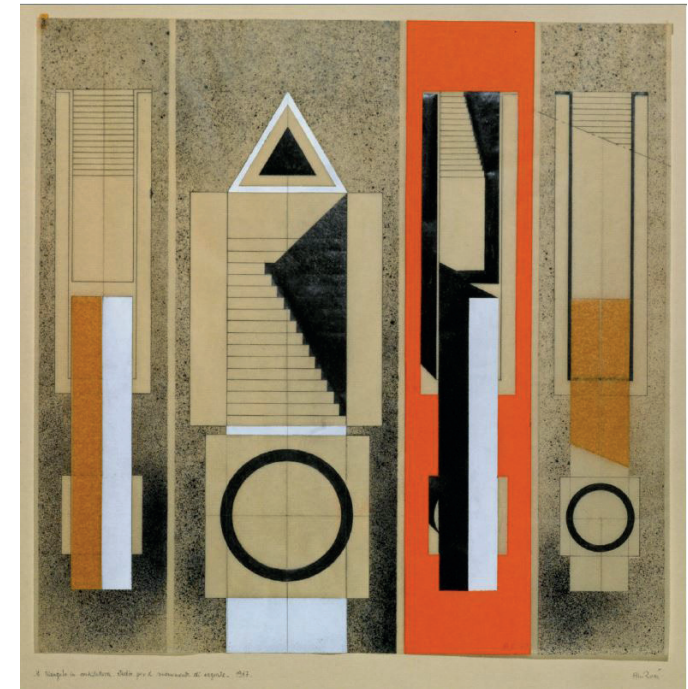


Image: Rossi Aldo, *Il triangolo in architettura. Studio per il monumento a Segrate*, 1967 (Tiré du cours 8 Architecture Autonome, Beatrice Lampariello, EPFL 2016-2017)

C'est son caractère neutre et statique qui permettait à Kahn de commencer un projet sans prendre de parti pris initial. Le carré est donc une géométrie de base sur laquelle il est facile de venir disposer d'autres géométries ou éléments complexifiant ainsi cette forme initiale, lui donnant une identité. Il est, de ce fait, la forme de base pouvant accueillir la masse, la contenant et lui donnant un cadre, tout en restant détachée de directions ou de déséquilibre. Le carré donne une certaine stabilité et présence à la masse. Il exprime ainsi la monumentalité tout en gardant une certaine individualité aux quatre angles que forment ses côtés.

Le rectangle

Le rectangle, à l'inverse du carré, est directionnel. Du fait qu'il possède deux paires de côtés non isométriques, il se produit une hiérarchie entre ses côtés. Il perd ainsi la pureté et la neutralité du carré. Il peut néanmoins exprimer une certaine harmonie si ce le rapport entre sa largeur et sa hauteur représente le nombre d'or. Cette proportion est notamment utilisée au Parthénon, sa façade s'inscrivant dans un rectangle d'or. La vraie singularité du rectangle est qu'il change fondamentalement d'expression en fonction du rapport entre sa largeur et sa longueur. C'est donc à travers ce rapport qu'il convient d'expérimenter, pour lui donner différentes expressions. Il convient aussi d'utiliser le rectangle en gardant à l'esprit que ce dernier donne une direction.

Le cercle

Le cercle est une forme "parfaite". Chacun des points le constituant est à égale distance de son centre. Cette forme n'exprime donc pas de direction dominante, ni de faces. Elle offre une vision constante, quel que soit notre position vis-à-vis d'elle.

Le cercle possède un symbolisme très fort. Il évoque le ciel, les astres.

Il peut aussi exprimer le foyer, autour duquel l'homme se réunit, il devient donc symbole d'union et de communauté.

Le cercle englobe la masse, la contient. C'est la quintessence de l'expression de la masse. En revanche, ne possédant pas d'angles, il n'exprime pas du tout l'individualité à grande échelle. Combiné à d'autres géométries et réduit à une petite échelle, il remet l'individu



Image: Malevich, Kazimir, *LOOKING FOR 0.10 - THE LAST FUTURIST EXHIBITION OF PAINTING*, 1915, Fondation Beyler, Basel

au centre de l'architecture et permet ainsi de créer des niches représentant le côté introspectif de la Surmasse.

Le cercle induit le mouvement. Il est la représentation du nomadisme, dont les tentes, pour la plupart du temps circulaires, s'organisent dans des camps eux aussi de forme sphérique.

Le globe, que l'on retrouve dans les planètes, est le contenant le plus égalitaire. En effet, les poussées agissent de façon identique en tous points de sa surface. La sphère est de ce fait idéale pour englober un milieu.

Le polygone

Plus un polygone possède de côtés, plus il offrira une multitude de faces, ne privilégiant pas d'orientation principale. On retrouve cet effet dans le dôme du rocher. Son plan octogonal, offre huit façades à la ville. De ce fait, quel que soit notre position à l'intérieur de celle-ci, nous avons à chaque fois une façade s'offrant directement à nous, donnant une image constante de l'édifice. La lecture du bâtiment est donc similaire quel que soit notre emplacement, ne hiérarchisant donc pas ses façades.

En revanche, plus un polygone a de côtés, plus ses angles sont obtus. Cela a pour conséquence de les rendre beaucoup moins privés, perdant leur côté individuel. Autre inconvénient, à partir d'un certain nombre de côtés, la forme géométrique ne se reconnaît plus au premier regard, perdant donc son pouvoir évocateur et symbolique. L'octogone est, de ce fait, le dernier polygone facilement reconnaissable au premier abord.

Le trapèze

Le trapèze, ayant deux faces opposées parallèles mais ne possédant pas la même taille, donne un effet de mouvement ou de perspective. Sur la place Saint Pierre, l'espace adjacent à la façade est un trapèze dont le grand côté vient se coller à la façade. Cela a pour effet de casser la perspective depuis la place, rendant la façade encore plus monumentale. La forme du trapèze peut aussi guider la foule, indiquant une direction ou un mouvement d'un espace petit à un grand ou inversement.

Si l'observateur regarde le petit côté du trapèze, cela aura pour effet de créer une perspective accentuée, focalisant sur un espace

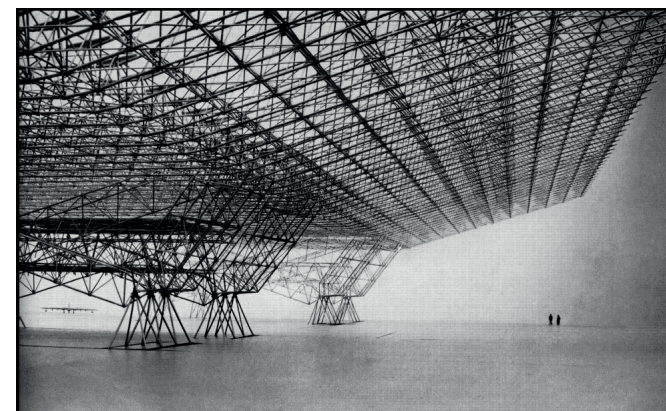


Image: Wachsmann Konrad, airplane hangar, United States, early-1950s, model picture

où un objet. A l'inverse, si l'observateur fait face au grand côté, cela créera un effet d'ouverture sur un espace ou un objet.

Le trapèze offre donc des qualités spatiales créant une direction et permettant de focaliser sur un objet ou de rendre ce dernier encore plus monumental en fonction de son orientation.

L'ellipse

L'ellipse comme le cercle, ne possède pas d'angles. Néanmoins, sa forme peut offrir une certaine individualité, dans les parties les plus compressées. Contrairement au cercle, l'ellipse offre une direction principale. Dans le cas de la place Saint Pierre à Rome, l'orientation de l'ellipse est perpendiculaire à la direction principale, et l'on circule en direction du petit axe de symétrie. Cette disposition est, comme nous l'avons vu, symbolique, rappelant des bras venant enlacer la foule.

L'oeuf

Bien que le l'image de l'œuf est intéressante avec une membrane qui englobe un milieu contenant un élément, la forme ovale possède des caractéristiques remarquables. Il n'a pas de centre défini. En effet il est le résultat de deux cercles de tailles différentes, qui sont relié par deux courbes. Cette forme composée géométriquement de plusieurs entités, possède une unité forte. Ce qui est aussi intéressant est que cette figure possède qu'un seul axe de symétries, ce qui crée spatialement des espaces tous singuliers possédant qu'une seule fois leurs opposé.

Dans beaucoup de civilisations et croyance, l'œuf est le symbole de la naissance. Un conteneur d'une société en développement avant son éclosion. La forme de l'œuf est utilisé en section dans certaines canalisations du fait de ses caractéristiques géométriques. En effet, l'écoulement de l'eau n'étant pas régulière, la forme se rétrécissant sur le bas permet d'augmenter le débit quand il y a peu d'eau et à l'inverse l'élargissement de la forme permet de réduire la vitesse en cas de grosses crues.

Ce qui montre une certaines osmoses entre la forme et le contenu.

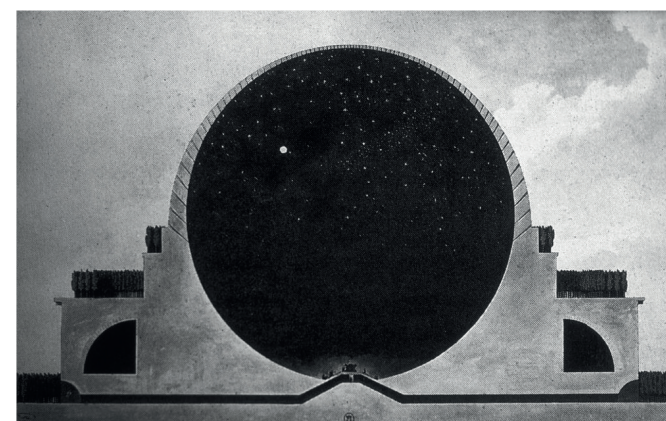
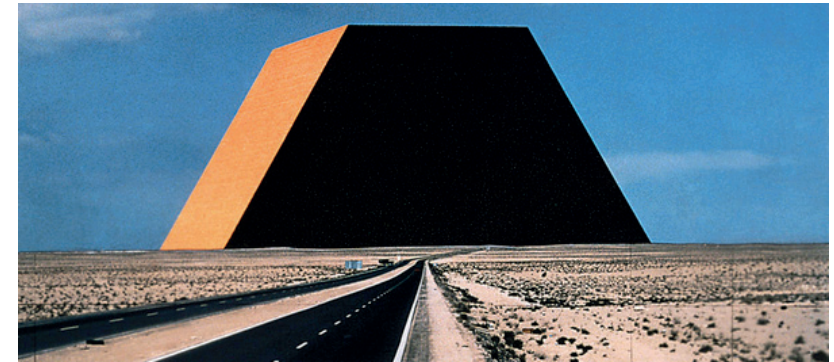


Image: Boullée, Etienne-Louis - Le cenotaphe de Newton - Elévation géométrale, 1784. Paris, BNF

la croix

La croix est intéressante dans sa forme issue d'un assemblage mais qui, de ce fait, perd sa signification d'un espace globale. En effet, comme elle est composée de plusieurs formes géométriques créant des angles intérieurs, sa compréhension totale en est diminué. La symbolique de cette forme est cependant très forte. Elle est souvent utilisée dans les édifices religieux. Elle a un rôle d'intersection et donc d'un centre rapportant au partage. Elle est aussi souvent utilisée pour définir les directions en plaçant au centre l'individu, montrant des relations surprenantes entre le rôle collectif et individualiste.



² Grosseteste Robert, *De luce. Trad. an. On light or the Beginning of Forms*, Marquette University Press, 1942

³ Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. Vol. 7. Paris: A. Morel, s. d. p. 534

⁴ Goldhagen, Sarah Williams, et Louis I. Kahn. *Louis Kahn's situated modernism*. New Haven, CT: Yale University Press, 2001. p.151

Image: Christo, *The Mastaba of Abu Dhabi (Project for United Arab Emirates)*, Collaged photographs 1979 (Detail), Pencil, charcoal and photographs by Wolfgang Volz, Photo: André Grossmann

L'agrégation et complexité du plan.

Dans la Surmasse, l'espace central doit être une forme géométrique claire, une figure spatiale comprise de la totalité de la masse. De plus, elle doit permettre une lecture globale de l'espace. Cependant le grand hall ne doit pas être lisse et unique dans sa composition. En effet, il doit être composé d'éléments différents favorisant la richesse d'interactions spatiales entre les limites et la figure. Cette richesse de dialogue se retrouve dans la masse composée de personnalités différentes agissant dans le même sens, à l'image de l'espace central unifiant par sa figure la complexité des niches autour.

Cette complexité est importante, afin de ne pas produire un espace équivoque, qui reproduirait une aliénation du peuple. L'individu doit être capable de sentir la présence d'une masse, même seul dans la Surmasse.

Les niches individuelles, gravitant autour de l'espace central, permettent aux individus de regarder le spectacle de la masse, tout en faisant partie du spectacle. Incluses dans les limites de l'espace central, elles deviennent alors le décor de ce spectacle.

Une figure principale géométriquement claire, permet de mettre en relation et d'exalter d'autres formes complexes donnant, par leur propre poids volumétrique, une lecture hiérarchique mais simultanée des autres parties.

En agrégeant des éléments unitaires à la figure géométrique centrale, on crée un espace représentant symboliquement la multiplicité au service de l'unité. L'agrégation reflète la multitude d'individualités créant une masse. Mais cette masse doit être perceptible de tous points, car l'individu doit pouvoir profiter du spectacle offert à lui par la masse. Un théâtre de l'unité d'individus hétérogènes.

Les niches de par leur forme géométrique ne doivent pas être closes. Elles doivent être intégrées à la figure centrale, et offrir un espace en interaction avec celle-ci. En effet, une forme géométrique pure et finie ne permet



Image: Piranesi, Giovanni Battista, *Il Campo Marzio*, 1762, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, CT, USA
(<http://lapisblog.epfl.ch>)

pas, par son autonomie, un partage avec la masse, à l'image d'une niche circulaire complète et fermée, centrant et exilant ainsi l'individu. Cependant cet espace, s'il est travaillé de manière à être intégré à la forme principale, de façon à créer une limite d'une certaine épaisseur, exaltera l'individu au sein de sa propre place dans la masse.

De plus, une géométrie pure donne une lecture de l'espace univoque, ne permettant pas à la complexité d'éléments d'interagir ensemble, comme si tous les individus étaient purs et idéals, ne remettant pas en considération les valeurs et défaut de chacun. Car ce qui crée la beauté d'une masse unie est la complexité des relations qui se créent en formant une unité constituée de parties. La figure doit donc être claire et lisible mais ne peut être complète car, d'une part, elle ne reflète pas l'individu au sein de la masse dans sa complexité, et d'une autre part isole l'individu.

L'utilisation des murs et de colonnes ici est essentielle. Les limites de la Surmasse se font soit par le mur, soit par la colonne. Le mur est une limite qui définit le contour de l'espace, ne permettant pas d'être traversé. Il a une démarcation claire et précise. C'est un élément fort qui marque la géométrie de l'espace de façon limpide, ne laissant pas de choix d'interprétation quant à une potentielle interaction spatiale. Cependant le mur s'ouvre laissant place à la colonne. Celle-ci délimite, mais de façon plus abstraite. Elle crée ce qu'on appelle un seuil entre deux espaces, permettant de signifier les contours d'un espace, tout en laissant le passage libre entre un lieu et un autre, marquant ainsi une complexité spatiale riche. Elle influe sur l'espace de manière tridimensionnelle. La colonnade est en quelque sorte un mur discontinu et ouvert.

De Chirico^A utilise cet élément dans ses peintures justement à cet effet. L'utilisation de portiques ou de colonnes donne à l'espace une ambiguïté entre intérieur et extérieur, créant une limite très floue entre ces deux

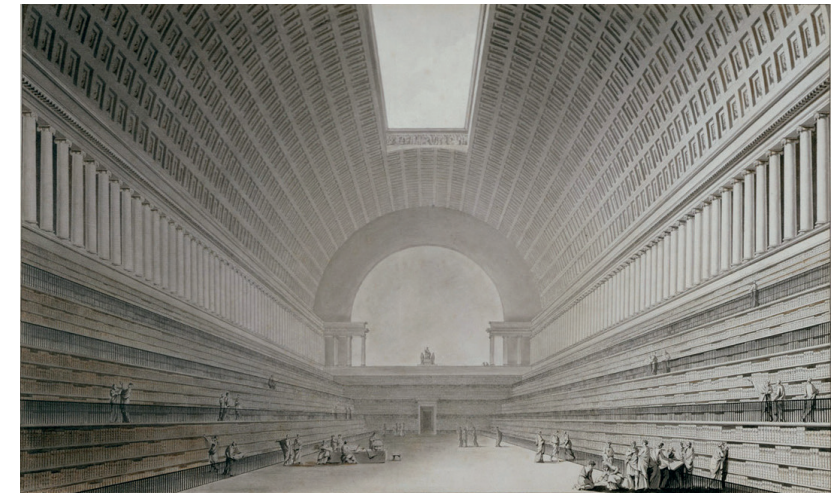


Image: Boullée, Étienne-Louis, Deuxième projet pour la Bibliothèque du Roi, Paris, 1785, Bibliothèque nationale de France, Paris, France (<http://lapisblog.epfl.ch>)

^A 1888-1978

Giorgio De Chirico est un peintre, sculpteur et écrivain italien. Il fait partie des précurseurs de la peinture métaphysique.

entités. Cet effet est très intéressant car il laisse au spectateur un degré de lecture personnelle à la peinture et l'espace, ne le figeant pas dans une lecture imposée par l'artiste.

La forme et la figure jouent un rôle important dans la compréhension spatiale de la masse. En effet, la perception de l'espace à travers des formes géométriques claires et reconnues de tout le monde permet un langage universel. Travailler ces formes géométriques permet ainsi de montrer la complexité des relations d'une communauté composée d'individualités.



Image: Malevich, Kazimir, *Tête de jeune paysanne*, 1912-1913, Stedelijk Museum, Amsterdam

L'accès

L'entrée est le point de transition entre l'espace extérieur de la ville et l'intérieur de la Surmasse. Nous parlons d'intériorité car la surfonction se fait dans le cadre de la Surmasse, nous passons d'une société à une masse qui se met en spectacle tout en étant actrice d'elle même, on entre ainsi dans une machine à exalter l'individualité collective.

L'entrée doit, de ce fait, agir comme symbole de la Surmasse, exprimer à la ville le concept de l'individualité collective, mais aussi agir en tant qu'élément de transition. Elle devient donc un écran séparant la ville de la Surmasse, en exprimant la société qui se trouve à l'intérieur, créant un lien entre la ville et l'individualité collective. L'entrée sera soulignée par un escalier monumental, capable d'accueillir la masse, de la théâtraliser, mais aussi de permettre aux individus une élévation de l'âme.

Pour amplifier le rôle de transition entre la ville et la Surmasse, l'escalier doit littéralement traverser la façade tout en continuant après cette dernière. De ce fait, la façade fonctionne comme une fine couche entre le monde intérieur et le monde extérieur, donnant un effet encore plus théâtral à l'escalier, venant percer cette dernière dans le but d'amener la masse au cœur de l'édifice.

Pour que ce passage se fasse de la façon la plus fluide possible, la masse traverse la façade à travers une ouverture pratiquée dans celle-ci ne pouvant être obstruée par une porte.

La question du nombre d'entrées est importante. En effet, si la Surmasse possède une multitude d'entrées donnant sur le même espace, il en résulte un phénomène de centralité sur ce dernier qui n'est pas souhaité. Cette centralité poserait un problème car elle mettrait en avant ou favoriserait un type d'espace, probablement collectif au détriment des espaces individuels. Dans notre vision de l'individualité collective, la masse a la même importance que l'individu, les espaces les symbolisant ont donc la même importance, malgré leur différence de taille.

En revanche, une entrée unique, amenant toute la masse ensemble dans l'édifice permet une procession à travers la Surmasse, ne hiérarchisant pas les espaces, qu'ils soient plus individuels, ou col-

"Le rôle de l'architecture est de séparer un intérieur d'un extérieur et de placer ces deux sphères spatiales en relation grâce à une forme architectonique. Il s'agit d'une couche verticale à la fois séparant et reliant le public du privé." ¹

¹ NEUMEYER Fritz, *Die Augen des Hauses – Das Fenster als architektonische Form*, in: *Werk, Bauen + Wohnen* 9/2007, Zurich, 2007, p. 39 (Traduction, Anna Zurbrüchen, Tiré de Zurbrüchen, Anna. "Habiter. Une affaire de fenêtre", 2013.)

lectifs. Pour ne pas accentuer l'espace collectif en tant qu'espace principale, un espace de transition que l'on nomme vestibule, crée un lien le lieu collectif et les niches. Ce que nous cherchons est un bâtiment sans hiérarchie évidente entre les différentes pièces, bien que la nature des espaces soit architecturalement différente.



Image: Venturi, Scott Brown and Associates, Inc., National Football Foundation, National collegiate Football Hall of Fame 1967, New Brunswick, photo de maquette

Le sol

Le sol possède lui aussi un fort pouvoir symbolique. Il est l'élément qui nous soutient, qui porte. Il doit donc aussi être traité comme les autres parties de la Surmasse de façon à représenter cette dernière. Il faudra, de ce fait, qu'il soit capable de représenter l'individu et la masse. Il devra aussi s'adapter aux différents espaces, qu'ils soient destinés à la masse ou à l'individu. Lorsque que l'on pense au sol, il nous vient à l'esprit les matériaux. Ces derniers devront être traités d'une façon différente en fonction du type d'espace.

Si l'espace a pour but d'accueillir la masse, un matériau dur et solide, symboliquement robuste et capable de soutenir la masse, est préférable. Il est donc question ici d'un matériau minéral. Le fait que ce matériau soit dur donne un second avantage, qui est la réverbération du son. En effet, pour que la masse prenne conscience de son tout, un espace où le son de chaque individu est amplifié donne une impression d'effervescence de la masse. Ceux qui ont déjà pu écouter un cœur chantant dans une église se rendent compte que le lieu amplifie le son, qui paraît alors provenir d'un ensemble vocal deux fois plus grand que ce qu'il n'est en réalité.

A l'inverse, pour les endroits plus individuels ou intimes, un revêtement de sol moins dur est désirable. Le son y sera plus absorbé, rendant l'espace plus propice à l'introspection personnelle. Le bois peut parfaitement remplir cette fonction, donnant en plus un caractère plus chaud à l'ensemble.

Une fois les matériaux choisis, leur disposition doit, elle aussi, évoquer la Surmasse. Il est donc préférable d'assembler de petits modules du matériau et de le répéter un grand nombre de fois. Chacun de ces modules, représentant l'individualité, mis bout à bout créent une masse unie capable de soutenir les individus qui se trouvent dessus. Pour rendre cette image encore plus forte, plusieurs matériaux ou formes peuvent être combinées, donnant une image encore plus individuelle à chaque élément et créant ainsi un pattern plus complexe.

De par le fait qu'il soit plat et parfois lisse, le sol est une surface propice à l'expression graphique. Que ce soit lors de notre enfance et des dessins à la craie sur les trottoirs, de peintures street art, ou simplement le marquage de signalisation routière, le sol est sou-

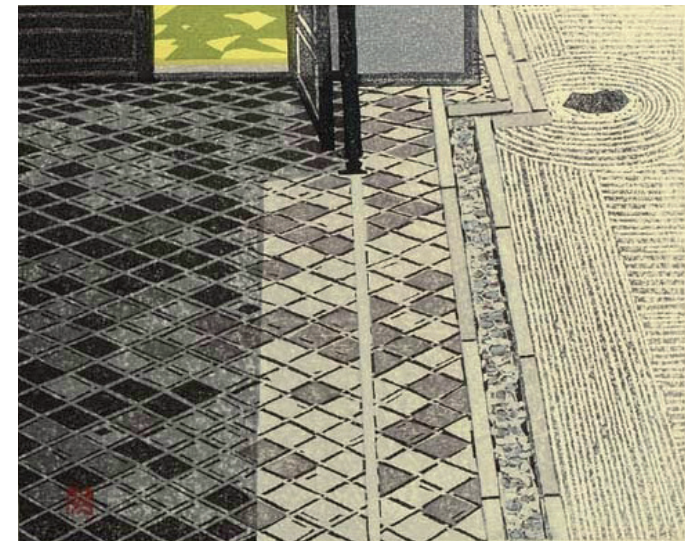


Image: Hashimoto Okiie, Shunjitsu - Spring day (+ 3 others; 4 works) , 1966

vent utilisé comme surface pour des représentations graphiques ou artistiques. Il devient alors intéressant de se demander si cette thématique peut prendre place dans la Surmasse et sous quelle forme.

Est-ce que le sol peut devenir une surface destinée à être exploitée par la masse comme espace d'expression? En revenant sur le thème de la plage on comprend mieux le potentiel que peut revêtir un sol malléable. Bien qu'il soit à l'encontre des principes de stabilité évoqués dans ce chapitre, il permet à la Surmasse d'agir sur son milieu d'une façon éphémère. Imaginons maintenant le sol de la Surmasse recouvert de sable. Chaque individu foulant le sol y laisserait une empreinte, où modifierait sa topographie en s'y déplaçant. Il agirait directement sur mon milieu en le transformant, laissant une trace temporaire de son passage, balayée par la prochaine personne foulant le même endroit. Le sol devient ainsi une surface en perpétuelle transformation tout en gardant une image constante. Il permet ainsi à la masse d'influencer son milieu, de la façonner à sa guise et ceci d'une façon perpétuelle et en constante évolution.

On peut donc aborder le caractère du sol de la Surmasse de deux manières opposées, ayant chacune d'elles un pouvoir symbolique. Il peut à la fois être perçu comme l'élément solide et stable, soutenant la foule ou comme l'élément sur lequel la foule peut avoir un impact physique direct sur la morphologie, laissant dans la Surmasse son empreinte.

Le sol peut aussi jouer un rôle entre intérieur et extérieur. Il est souvent un élément qui marque une transition entre deux lieux. Il peut donc être utilisé pour rendre cette transition plus floue, si ce dernier déborde d'un espace sur un autre, à l'image de certaine toile de Chirico, où le sol contribue à une interpénétration entre espace intérieur et extérieur. Il peut aussi devenir l'élément qui, en se déployant comme une langue à l'extérieur d'un espace, vient chercher les individus pour les ramener à l'intérieur de celui-ci.



Image: Leipzig Arthur, Chalk games, Prospect Place, Brooklyn, 1950, The Jewish Museum, New York, USA. (<http://lapisblog.epfl.ch>)

L'escalier

L'escalier est un objet architectural à fort caractère symbolique. Outre son utilité fondamentale de passer un niveau à l'autre, il permet l'acquisition de la conscience de l'élévation. L'escalier offre donc à la masse une ascension collective lui permettant de se surélever du point de vue physique, mais surtout mentale et ainsi prendre conscience de son corps et d'un changement de lieu à travers l'effort physique.

Ce phénomène d'élévation de l'âme est un thème récurrent dans plusieurs civilisations. Certaines d'entre-elles, comme par exemple la civilisation maya, notamment avec leurs pyramides, ont utilisé les escaliers comme symbole d'une ascension vers le divin, lors de cérémonies religieuses. On comprend alors le fort pouvoir théâtral de l'escalier.

Il est l'élément du mouvement, de l'ascension de la masse passant d'un espace à un autre. Il est aussi l'élément de l'immobilité et de la contemplation, lorsque celle-ci utilise l'escalier pour s'asseoir et faire une pause par exemple. C'est un élément que l'on retrouve dans les théâtres ou les salles de spectacle sous forme de gradins. Il agit donc comme une scène pour la masse, où chacun est un acteur éphémère et spectateur de la pièce jouée par la Surmasse.

Piranèse^A utilise ce potentiel théâtral dans ses gravures de prisons. Les escaliers viennent dialoguer les uns avec les autres, ayant toujours un rapport visuel fort entre eux. Ils deviennent curieux, se regardant les uns les autres. Bien que Piranèse ne dispose que très peu de personnes dans ses dessins, il s'en dégage une forte impression de présence, comme si des personnes invisibles s'observaient les unes les autres à travers cette multitude d'escaliers. On imagine aisément la Surmasse spectateur et acteur de sa propre pièce, gravissant cette multitude de connecteur verticale, témoin de ce spectacle se déroulant à travers les différentes rangées d'escaliers.

L'escalier montre ici sa forte potentialité à la théâtralité et à la présence forte qu'il impose à l'espace. Ce phénomène se retrouve, d'une façon très différente, dans l'opéra Garnier à Paris. Une fois franchi la porte de cet édifice, le visiteur est invité à franchir une succession de foyers, dont la hauteur sous plafond est relativement



Image: Giovanni Battista Piranesi, *The Gothic Arch*, 1761, Italian, Gravure, Princeton University Art Museum.

^A 1720-1778
Giovanni Battista
Piranese dit Piranèse
et un architecte et
graveur italien.

modeste, pour déboucher sur le grand escalier d'honneur. L'espace se développe sur toute la hauteur du corps du bâtiment, donnant un caractère monumental au lieu. Le plafond est percé pour laisser entrer une lumière zénithale, renforçant cette verticalité. L'escalier débordant de part et d'autre de la salle est surplombé de galeries sur plusieurs étages, offrant un caractère théâtral à l'espace. Il voit et être vu. Cet espace devient donc central dans l'opéra, c'est le lieu où le spectacle mondain se déroule.

Si l'escalier est disposé à l'extérieur de l'édifice, devenant le moyen d'accès à celui-ci, il devra être monumental pour permettre à toute la masse de rejoindre conjointement la Surmasse. Ceci produira donc un accès presque solennel à l'édifice, l'escalier donnant, par l'effort physique, la conscience de passer de l'extérieur à la Surmasse.

Les escaliers intérieurs devront eux, exprimer une théâtralité plus forte. Ils devront être disposés de façon à ce qu'il y ait une relation visuelle entre les personnes gravissant les marches et les personnes autour, dans le but d'avoir toujours conscience de la masse. L'escalier possède donc deux spécificités en relation à la Surmasse. D'une part le côté plus individuel relatif à la prise de conscience de l'élévation de l'âme. D'autre part, un caractère plus collectif, mettant en scène les gens dans un spectacle où ils sont à la fois acteur et spectateur de leur propre pièce.

La rampe possède elle aussi ce caractère théâtral, mais sa pente étant continue et dotée d'une déclivité plus faible que l'escalier, la prise de conscience de l'élévation de l'âme est moindre. Néanmoins elle possède des qualités visuelles plus douces et linéaires. Les transitions entre les espaces connectés sont plus fluides et continues. L'escalier, lui, rend la transition entre les espaces beaucoup plus tranchée. Cette transition plus longue et plus lente, est propice à la contemplation, sorte de promenade architecturale que l'on retrouve par exemple dans la villa La Roche du Corbusier.

Pour exprimer pleinement la Surmasse, l'utilisation de la rampe devra se faire de pair avec l'escalier. Il sera ainsi possible de jouer sur la transition des espaces, sur sentiment physique de changer de lieu, sur la conscience individuelle et collective ainsi que sur l'idée de contemplation

L'ascenseur quant à lui reflète une individualité dans la totalité de

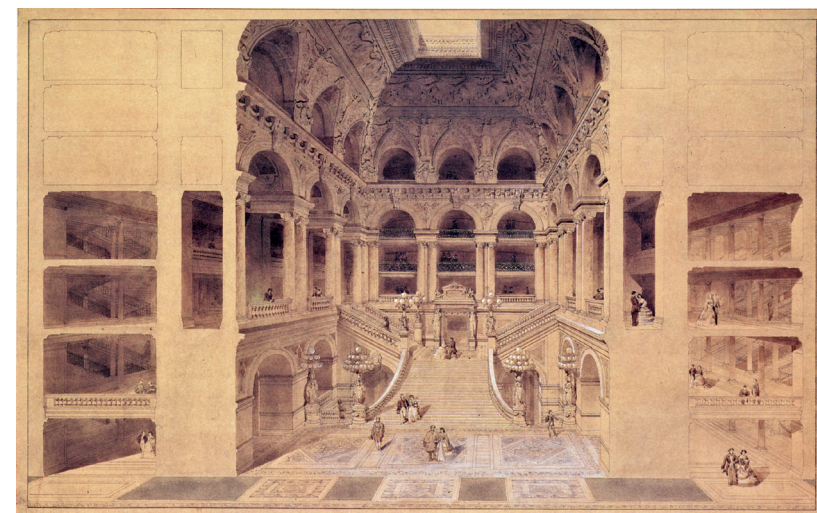
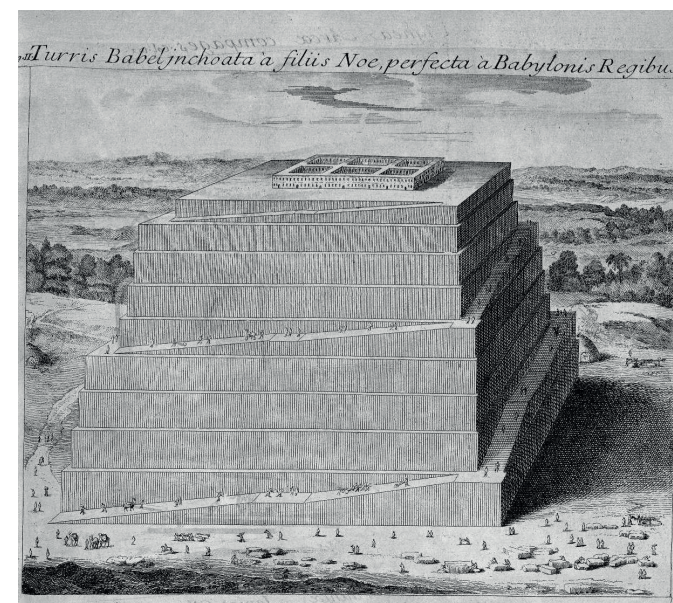


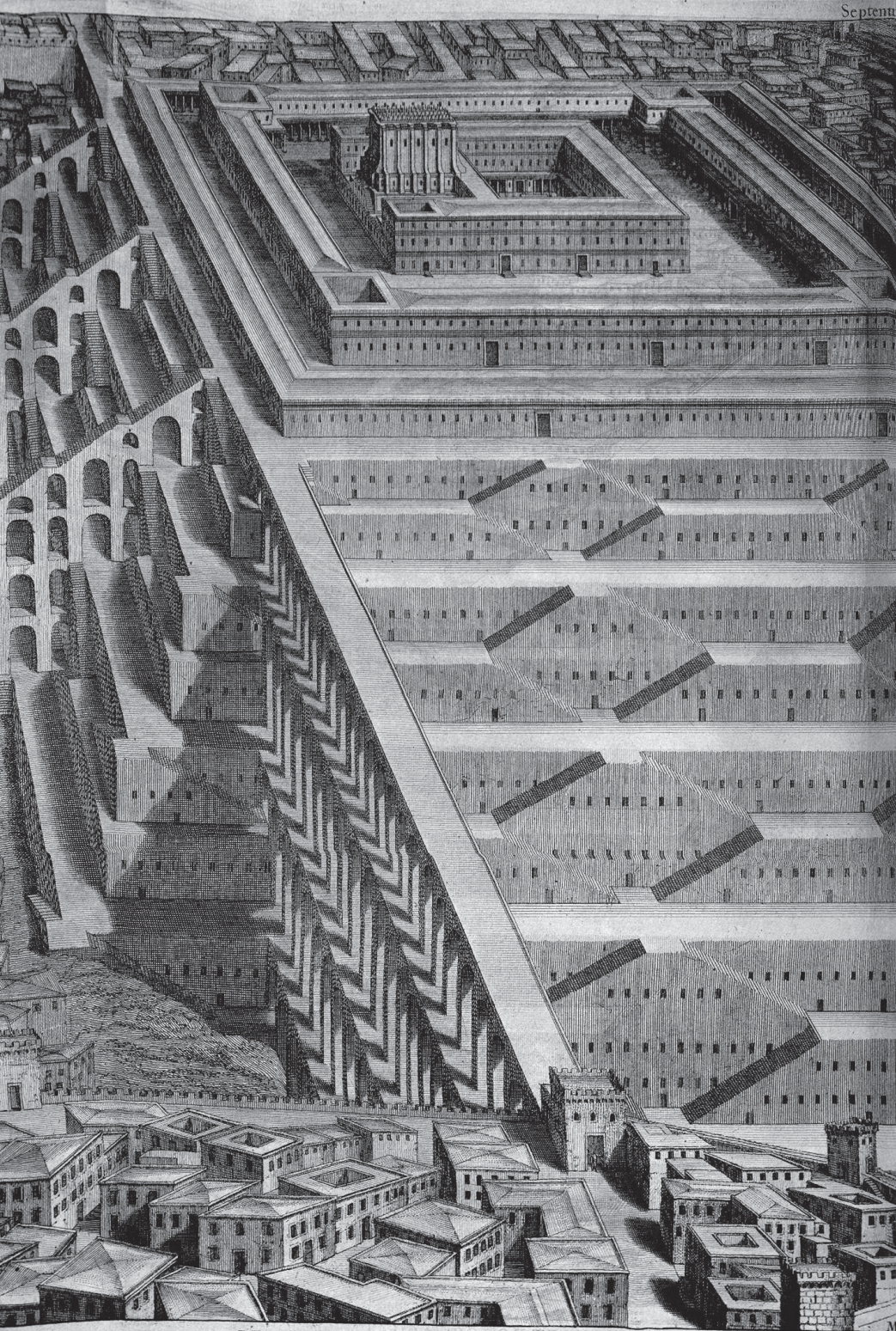
Image: Garnier, Charles. Vue de l'escalier de l'Opéra, 1866 (<http://lapisblog.epfl.ch>)

la masse. En effet, l'ascenseur est une élévation individuelle par rapport à la collectivité. Il peut être donc envisagé en tant que niche singulière d'une exaltation de l'individu, mais ne peut pas être considéré comme élément participant à la cohésion d'une masse. Il peut cependant participer à un spectacle, celui de l'élévation d'un individu en dessus de la masse.

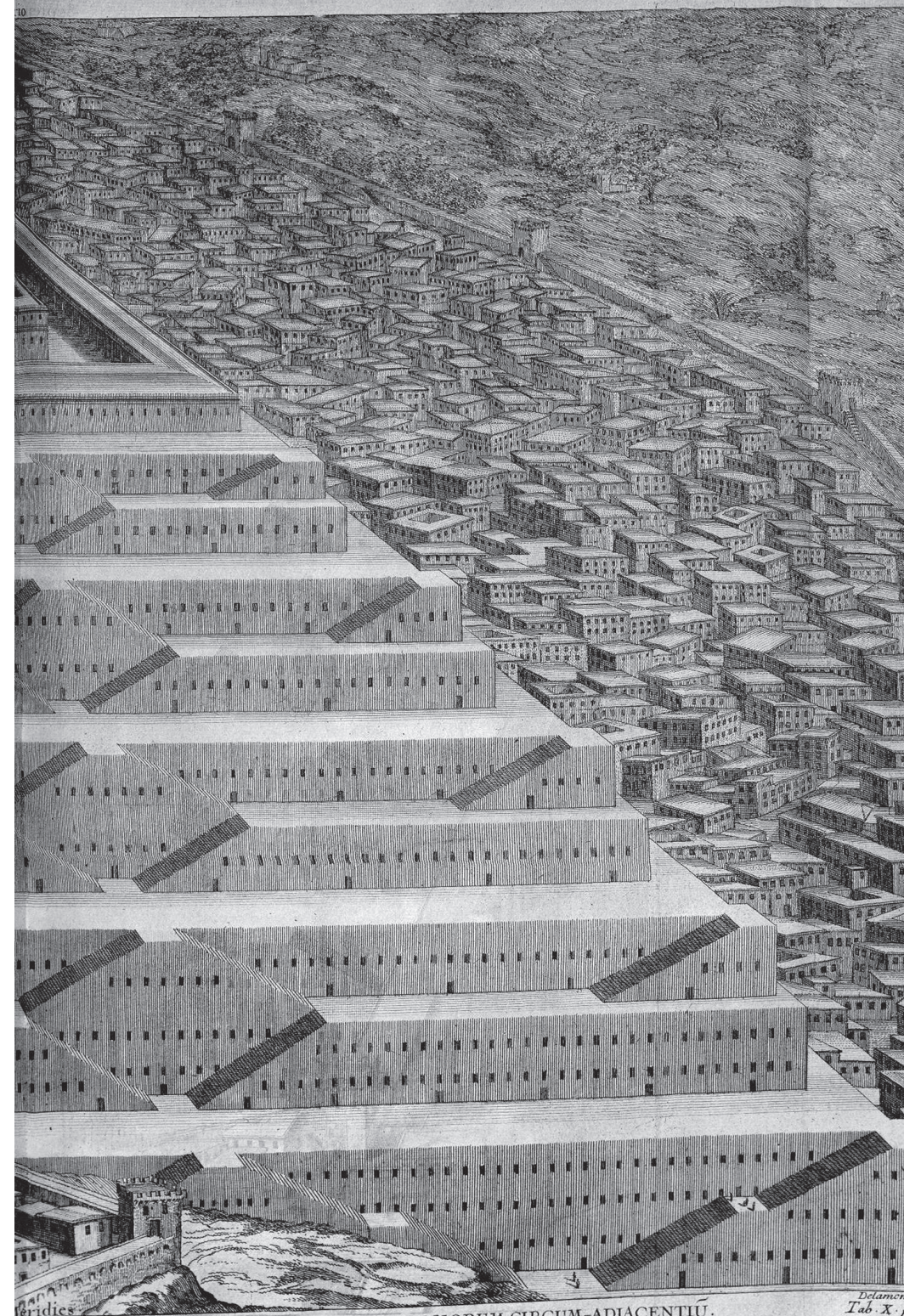


Images: (ci-dessus) Lamy Bernard, . 1720, *De Tabernaculo foederis, de sancta civitate Jerusalem, et de Templo ejus. Libri septem*, illustré par Ferdinand Delamonce, imprimé et publié par Jean Mariette, graveur, Paris (<http://lapisblog.epfl.ch>)

Pages suivantes: Lamy Bernard, *Delineatio seu prospectus omnium aedificiorum templi ex parte urbis australi, De Tabernaculo foederis, de sancta civitate Jerusalem, et de Templo ejus. Libri septem*, illustré par Ferdinand Delamonce, imprimé et publié par Jean Mariette, graveur, Paris



DÉLINEATIO SEU PROSPECTUS OMNIUM ÆDIFICIORUM TEMPLI EX



PARTE URBIS AUSTRALI, NEC NON ET DOMORUM CIRCUM-ADIACENTIŪ.

La superposition des étages

L'espace de la Surmasse doit être global, il doit être capable d'unifier l'individuel et le collectif en gardant une relation constante entre les deux. La question de la superposition d'étage est donc cruciale. Si la Surmasse possède des étages, ses derniers devront être unifiés par un espace global, créant, au moins, un lien visuel entre eux. En d'autres termes, les étages devront se développer autour d'un espace commun occupant toute la hauteur du bâtiment. De ce fait, les personnes se trouvant dans les étages et donc dans des espaces plus individuels, auront en permanence la relation avec la masse, représentée par l'espace commun. On retrouve ce principe dans le bâtiment de la Ford Foundation, réalisé par l'architecte Kevin Roche, où tous les niveaux se développent en L autour d'un grand atrium végétalisé.

Cette disposition permet ainsi une relation visuelle entre les personnes se trouvant dans les étages, mais aussi une relation visuelle avec ce grand espace vert. Les utilisateurs deviennent donc acteurs et spectateurs de leur propre spectacle. Les étages pourront ainsi développer des espaces plus privés mais ne devant pas être fermés ou isolés. On retrouve ce principe dans la bibliothèque d'Exeter, réalisé par Louis Kahn. Cet édifice se développe autour d'un espace central occupant toute la hauteur. Les lieux de stockage des livres ainsi que les places de lectures s'organisent tous autour de l'espace central. Leur disposition se fait de telle sorte qu'il n'existe aucune pièce close, à l'exception des toilettes et des circulations verticales. Les places de lecture plus privées, fonctionnant comme des niches, sont repoussés en façade, et protégés par les étagères de livres mais restent néanmoins connectés à l'ensemble. Il en résulte un espace fluide et ouvert, mais possédant aussi des lieux plus individuels.

La question de la hauteur des étages est aussi à considérer. Comme déjà expliqué précédemment, l'espace collectif doit bénéficier de toute la hauteur de l'édifice. Pour les étages représentant l'individualité cette question est plus compliquée. Pour que l'on éprouve un certain degré d'individualité, le plafond ne doit pas être trop haut, il doit pouvoir offrir une certaine protection. Cependant, il ne doit pas devenir oppressant ou écrasant. Cela signifierait que

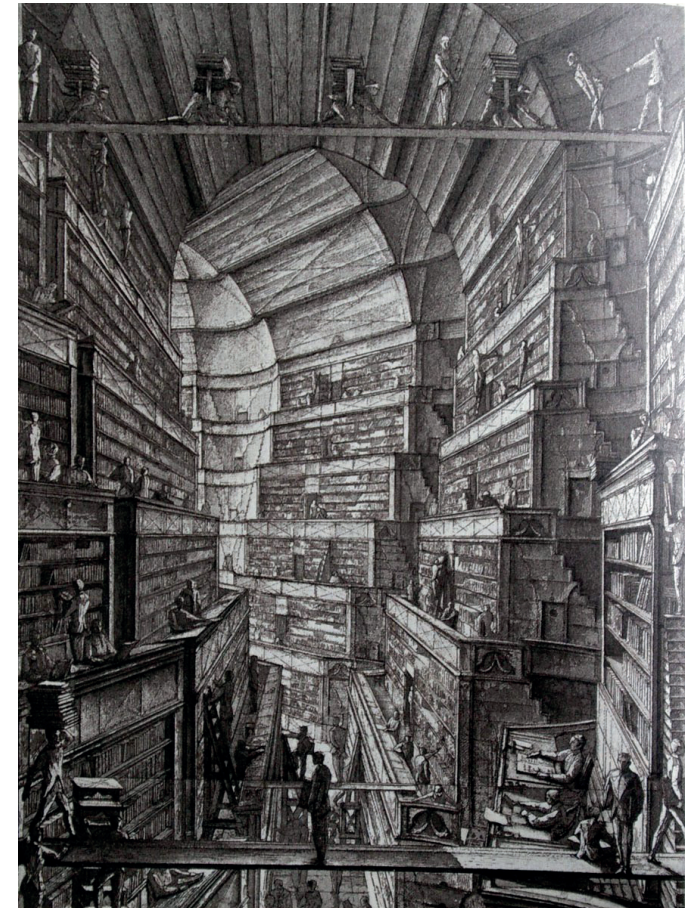


Image: Desmazières Erik, Illustration for Borges 'The Library of Babel' (1941), Editorial Sur

les autres individus, se trouvant en-dessus de nous, nous dominent. De plus, selon la profondeur de l'espace, il faut que l'individu puisse en permanence garder un contact avec l'espace de la masse. Il faudra donc, en fonction de cette profondeur, que le plafond se trouve assez haut pour que, sous l'effet de la perspective, ce dernier ne vienne pas bloquer le regard sur l'espace collectif. Cette hauteur de plancher est donc à adapter en fonction des cas, dans le but de trouver un juste milieu entre un effet protecteur pour l'individualité et un lien permanent avec la masse.

Dans le cas de la Surmasse, l'atrium peut être utilisé pour y disposer les circulations verticales. De ce fait, l'escalier fait ainsi partie de la Surmasse, et combine ainsi le côté introspectif ainsi que le côté théâtral et collectif de l'espace commun.

L'utilisation des étages devra donc toujours se faire en ayant conscience qu'ils devront faire partie d'un ensemble ouvert, où individu et masse reste en contact permanent.

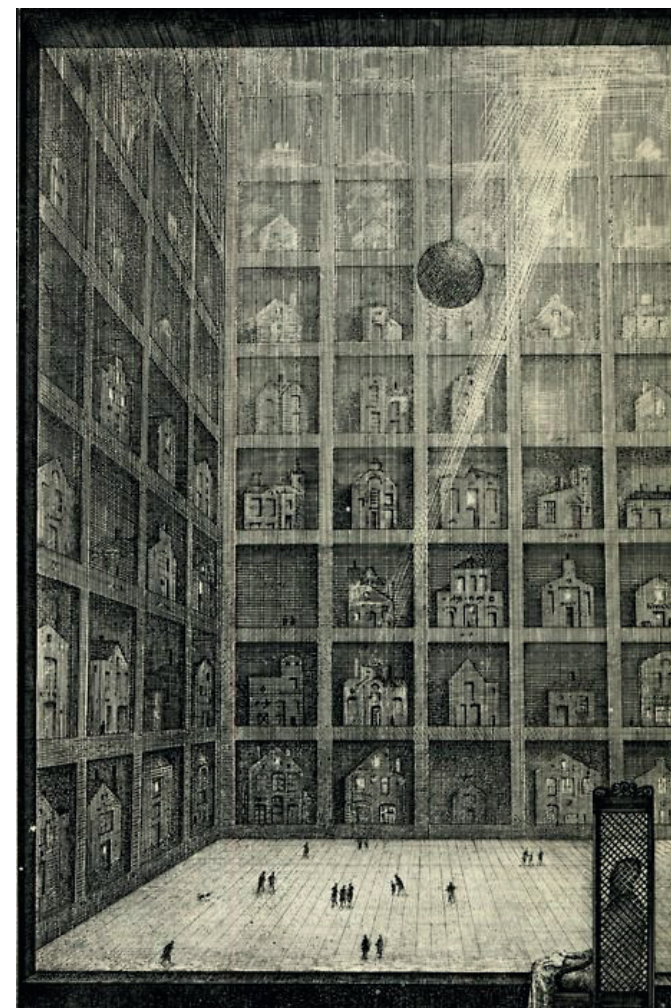


Image: Alexander Brodsky & Ilya Utkin, *Columbarium Habitabile* (1989). Copperplate Etching.

La couverture

La superposition des étages se finit par une couverture. Cette dernière servira de limite sommitale à la Surmasse, permettant ainsi de contenir cette dernière dans un ensemble clos et protecteur. Mais cette limite peut prendre une forme plus abstraite, jouant sur cette relation entre intérieur et extérieur. Dans le pavillon de l'Allemagne à Barcelone, Mies Van der Rohe joue sur cette interpénétration entre espaces couverts et espaces ouverts. Ce phénomène est très fort dans la partie contenant les colonnes cruciformes. Ces dernières soutiennent un toit, abritant l'espace où auraient dû se dérouler les cérémonies officielles. Sur une de ses extrémités, cet espace est bordé d'un bassin ponctué d'une statue. Les murs du pavillon viennent complètement entourer le bassin alors que la toiture de ce dernier ne vient pas couvrir le plan d'eau. L'espace devient ambigu, les murs agissant comme des bras tirant le bassin vers le pavillon, montrant que ce dernier fait partie du tout, alors que le toit, ne couvrant pas le plan d'eau, semble se retirer comme fuyant ce dernier. L'espace du bassin devient ainsi un lieu d'échappatoire, une fenêtre sommitale vers l'extérieure, renforçant encore plus la présence du toit et permettant un lien entre intérieur et extérieur. L'eau du bassin venant refléter le ciel, ce dernier semble se rapprocher et devant lui aussi une couverture de l'espace.

Outre ce jeu entre intérieur et extérieur, la couverture devra représenter elle-aussi la Surmasse. Cette image d'une multitude d'individualités oeuvrant conjointement pour le bien de l'ensemble peut se traduire dans la structure supportant la couverture. En effet, cette dernière doit venir protéger un vaste espace principal entouré de niches. De ce fait, elle doit enjamber une grande distance, demandant donc une structure solide. Cette dernière, pour se rigidifier, devra se composer d'une multitude de pièces permettant ainsi la stabilité de la structure et de la couverture. Ce grand nombre d'éléments agissant collectivement pour la stabilité de l'ensemble, sera alors comme un reflet sommital du spectacle de la masse se déroulant au sol, créant ainsi une relation réciproque entre ces deux entités.

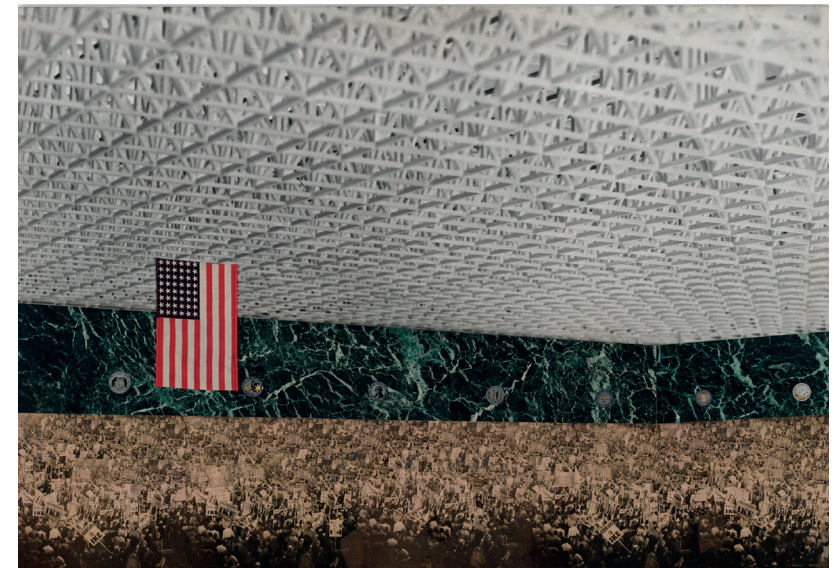


Image: Mies van der Rohe, Ludwig, Convention Hall project, Chicago, Illinois (Preliminary version: interior perspective), 1954, Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn

La fenêtre

La fenêtre est une ouverture dans un mur, bordée d'un cadre créant un gouffre dans la continuité d'un mur. Elle donne ainsi naissance à un vide, à un espace visuel, choisit avec précision afin de cadrer un lieu de contemplation. C'est une manière de créer une scénographie du paysage qui se trouve en dehors de la Surmasse. La fenêtre est très individuelle, car elle met en scène le spectacle mais ne permet d'y prendre part. La fenêtre donne une vue statique du paysage. De par sa taille, elle ne permet pas aux gens situés à l'extérieur de prendre part à la globalité de la masse, et donc elle se concentre sur l'aspect individuel de la société. C'est une machine de vision, devant être d'une certaine taille, permettant à l'individu de se plonger dans le paysage, afin de créer un lien avec le monde qui l'entoure. D'un point de vue extérieur, la fenêtre est un élément de composition, permettant un dialogue entre intérieur et extérieur. À l'image d'Edward Hopper^A, dont les peintures montrent deux mondes différents, l'intérieur et l'extérieur, liés à travers le cadrage de la fenêtre. Dans ses vues, il représente d'ailleurs souvent un personnage essouffé, dans des villes américaines en plein développement, nostalgique d'une vie qui tend à disparaître. Ces ouvertures de l'extérieur offrent une vision de ce qui se passe à l'intérieur de la Surmasse, à la manière d'Alfred Hitchcock dans son film *Fenêtre sur cour*. Dans ce chef-d'œuvre du cinéma, la scénographie se fait à travers les fenêtres extérieures, utilisée comme cadre d'une vie intérieure. La fenêtre permet donc aussi de montrer par séquence ce qui se passe à l'intérieur, offrant le spectacle de la Surmasse à la société.

En façade, la fenêtre garde cependant l'aspect d'individualité, mais dans sa composition avec le reste de la façade elle fait partie d'une multitude d'éléments afin de créer une identité collective à la Surmasse.

Si la fenêtre est pour l'individu, le mur de verre est pour la masse. Celui-ci n'est plus un cadre mais une limite. Il perd donc son rôle statique d'un cadrage de la vision, mais devient dynamique et s'accorde avec le mouvement de la masse. Il offre ainsi des séquences sur le paysage qui, en mouvement, devient à la fois spectacle, décors et acteur de la masse. Le paysage est donc intégré à la

^A 1882-1967
Edward Hopper est un peintre et graveur américain considéré comme un des représentants du réalisme américain.



Image: Grace Kelly and James Stewart in *Rear window* directed by Alfred Hitchcock, 1954.
Paramount Pictures

masse.

À partir du moment où la fenêtre est une machine de vision, l'éclairage se fait grâce à la structure. Les murs s'ouvrent pour laisser passer la lumière, elle devient donc partie intégrante de la structure du bâtiment. À l'exemple du Crystal palace de Paxton, qui grâce à ses colonnes creuses accueillant des fonctions techniques ainsi que la multiplication des éléments porteurs, structurellement poussés à leurs extrêmes, devient le plus transparents possible, laissant ainsi la lumière pénétrer dans l'édifice. On observe ainsi une cohésion entre les éléments du bâtiment, créant un monde intérieur merveilleux.

Dans l'église de Sant'andrea à Mantoue, dessinée par Alberti, les piliers soutiennent une voûte en berceau monumental créant un espace presque mystique. La structure s'accorde avec la lumière afin d'accentuer l'espace mystique de l'église. Les piliers sont creux dans le but d'accueillir une petite chapelle couverte d'une coupole et au-dessus de celle-ci un espace pour accueillir la lumière. Ce volume lumineux filtre la lumière avant de la redistribuer par un oculus dans l'espace principal, jouant ainsi sur une lumière indirecte et mystérieuse.

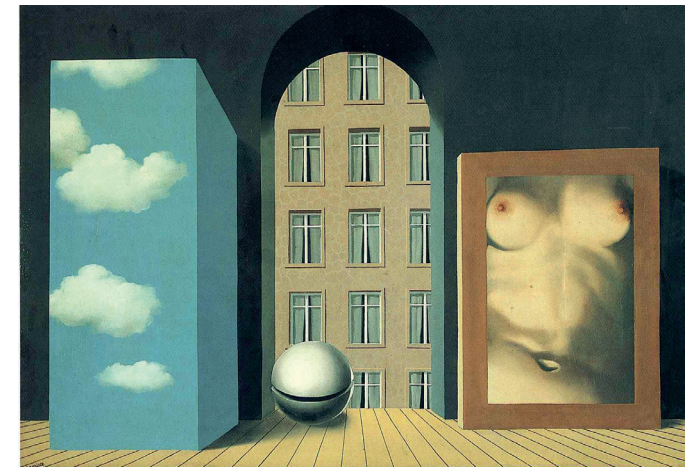


Image: Magritte, René, *Act of violence* (1932), The Groeninge Museum, Brugge

La construction

Selon le lieu où la Surmasse se trouve, sa construction peut s'opérer de deux façons différentes. En effet, l'édifice cherche à créer un échange avec son contexte en proposant une alternative au système de construction du lieu où il se trouve. Dans certains lieux, la construction peut être faite de manière très rapide, comme par exemple le système de construction aux États-Unis, avec le "balloon-Frame". Ce système de préfabrication, garantit une mise en place rapide et économique, créant un univers où la fabrication peut se construire du jour au lendemain de manière spectaculaire, offrant une flexibilité de modification du territoire construit. Un système qui permet de réagir au fonctionnement et aux désirs d'une société. À l'inverse, des édifices construits en "dur", plus coûteux et plus pérennes assurent une continuité dans le tissu urbain, offrant une stabilité au contexte, un lieu de rassemblement durable et mémorable au long terme, créant ainsi une flexibilité quant à l'utilisation et au renouvellement perpétuel des interactions sociales.

Ces deux systèmes de construction offrent, deux spectacles différents. Le premier issu d'une apparition brutale, crée un effet de surprise, un choc, secouant la société dans laquelle il apparaît. Le deuxième, plus lent, en perpétuelle mutation, crée une attente grandissante de la société, changeant petit à petit immuablement la société.

C'est deux types de construction placés dans leurs contextes respectifs, ont un impact sur la société dans laquelle ils se trouvent. La flexibilité de l'un amène un dynamisme dans un territoire en constante discussion et négociation, amenant ainsi une vivacité bienvenue propulsive d'une société arrêtée.

La pérennité de l'autre, amène une stabilité et un point d'ancrage quant à un renouvellement de la société de consommation, agissant comme catalyseur d'un développement stable et fiable d'une société éphémère.

La construction des matériaux s'accorde aussi avec le principe de la Surmasse. Une masse est constituée de personnalités progressant ensemble dans le même but, mais chaque individu a son entité. Nous pensons que dans la construction de la Surmasse, cela doit être la même chose, afin que chaque élément ait sa propre

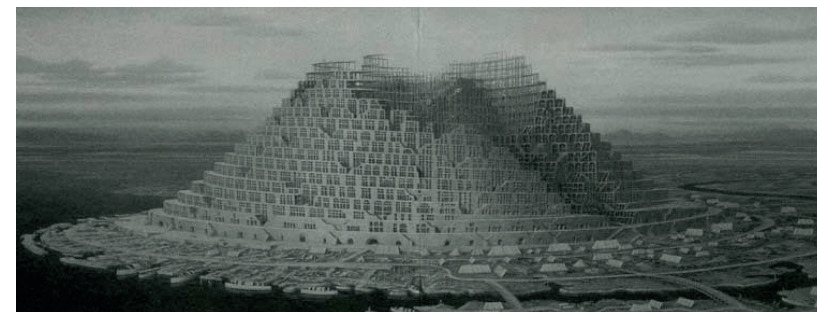


Image: Minoru Nomata, Skyglow-H3, 2008, private collection, (www.nomataminoru.com)

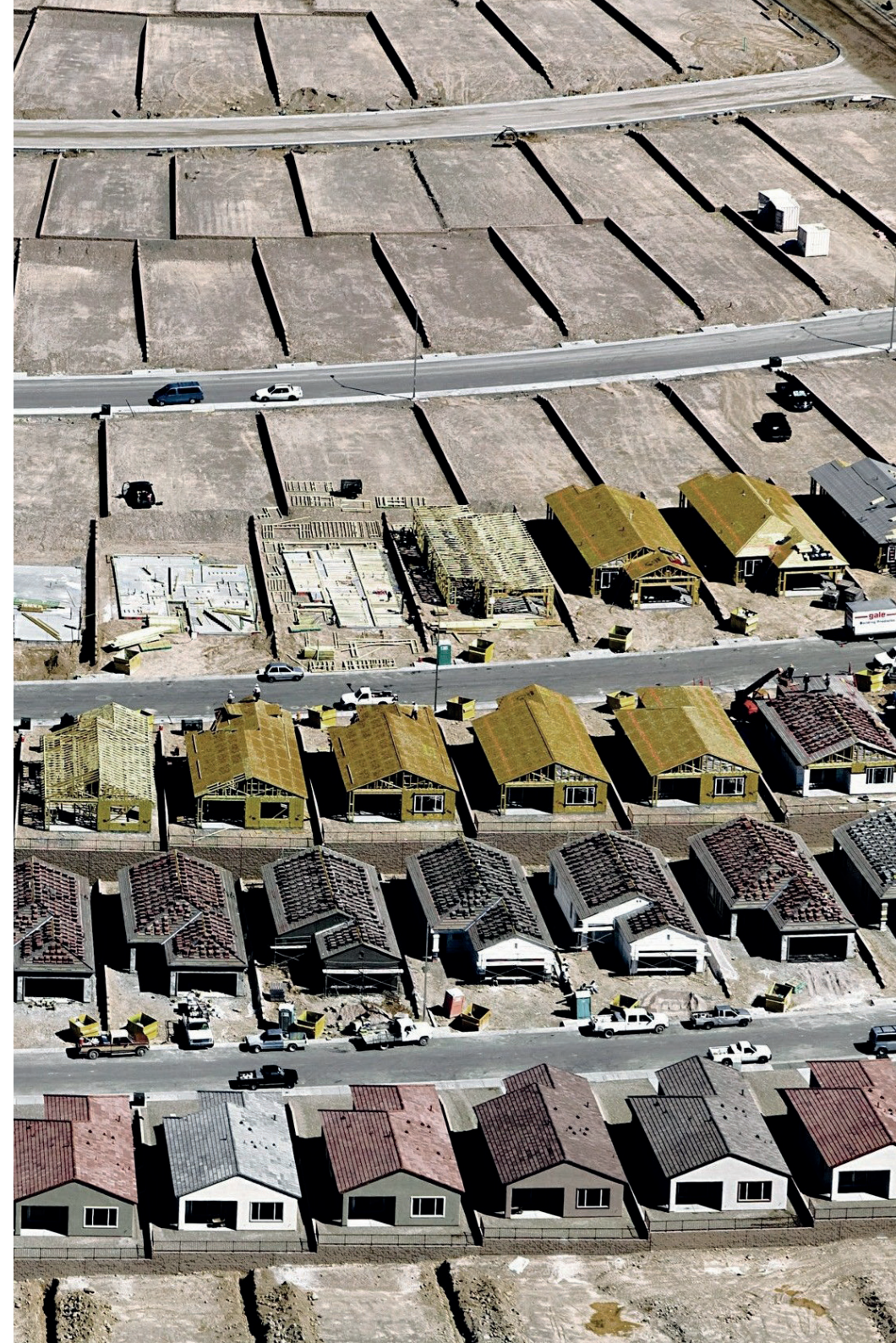
existence.

Le lien entre chaque individu formant un tout, doit se retrouver à l'échelle du bâtiment. L'assemblage qui forme les éléments architecturaux entre eux doit être perceptible d'une manière ou d'une autre. Mises ensemble, les parois constituent l'enveloppe du volume, les limites de l'espace chargées de valeurs symboliques. La vérité constructive a, de ce fait, un rôle important à jouer dans la cohésion d'une masse.

Cependant nous ne pensons pas que cette vérité doit à tout prix être mise en avant. Elle doit avoir un rôle secondaire, afin qu'elle ne prenne pas un poids trop conséquent sur le tout, car cela mettrait en avant l'individualité de l'assemblage. Ces détails de mise en place doivent donc être visibles pour celui qui le cherche, à l'image du centro Torri d'aldo rossi, où la façade frontale est en brique, mais une fois que l'on passe l'angle on trouve la tranche du mur qui est marqué par un joint de dilatation, laissant à la vue de tous l'épaisseur du mur. L'ossature fait partie, au même titre que le reste, d'un élément au sein d'un tout. Le mettre en avant consisterait à refléter le côté mécanique de la structure et de la banaliser. La structure est au service de l'espace et se subordonne à l'enveloppe, mais peut toutefois rester visible par endroit, car la représentation de la Surmasse passe la compréhension d'une multitude d'individualités fonctionnant ensemble.



Images: (ci-dessus) Ettore Sottsass Jr., *Metafore, Disegno di una porta per entrare nell'ombra*, 1973, Aigua Brava, photographie argentique noir et blanc, Frac Centre, Val de Loire
Pages suivantes: McLean Alex, *Over: The American Landscape at the Tipping Point*, 2008



Les matériaux

Les matériaux jouent un rôle fondamental dans l'expression des limites, en particulier dans l'expression du mur. L'exaltation de l'individualité collective pourrait se traduire par des matériaux utilisant l'appareillage. En effet, l'appareillage à une image symbolique forte. Chaque élément, lié les uns aux autres, forment un ensemble stable. On comprend mieux cette image en se représentant un mur en maçonnerie. Ce dernier est composé d'une multitude de briques, toutes uniques. Elles sont toutes liées par un mortier, qui représenterait dans notre cas l'élément commun, l'élément unifiant. Une fois assemblée toutes ensembles, les briques créent un ensemble solide et uni, à l'image de la société que nous vivons. Selon l'appareillage utilisé, un mur en brique peut prendre des apparences de tissage lui donnant une qualité ornementale intrinsèque. Le mur peut ainsi prendre une apparence plus légère et moins imposante, sa méthode de construction devenant elle-même ornementation. Nous avons donc l'idée d'individualité ; la brique, et de masse ; le mur de briques. De plus, la brique est un élément de construction millénaire faisant partie de notre mémoire collective.

Au contraire, le béton n'a pas du tout ces propriétés. Il ne fonctionne pas par assemblage mais par coulage. Il en résulte un ensemble homogène ne représentant lui, qu'une masse compacte. En outre, la statique d'un mur en béton est beaucoup plus difficile à comprendre que celle d'un mur en briques, puisque les fers à béton y sont cachés.

Cependant, les deux matériaux, fer et béton, travaillent ensemble dans un but commun. Le tissage du fer à armature, interconnecté les uns aux autres, agissent en traction pour rigidifier le béton qui lui supporte les charges de compression. En contrepartie, le béton couvre le métal pour qu'il ne s'oxyde pas. Cela est un bel exemple d'osmose où les qualités intrinsèques sont mises ensemble pour le bien de tous.

Cette problématique, est moins présente dans le cas d'une colonne, d'une part elle est considérée comme une partie du mur qui s'est divisé pour laisser place à la colonne en tant qu'élément, et d'une

*"C'est justement pour ces raisons (...) que j'ai dit dans mon discours de Madrid que le béton armé "menace" de devenir le matériau du futur. Je dis "menace" dans le sens où, en l'adoptant, l'architecture du futur ira contre les grandes beautés artistiques du passé. Parce que, qu'est-ce que signifie, du point de vue esthétique, un édifice entièrement construit avec ce matériau? Cela signifie que l'on n'aura plus la très belle surface de mur (...), dont la beauté nous frappe justement parce que le procédé constructif en est visible, à cause de l'appareillage, c'est-à-dire à cause des joints qui réunissent les parties, en formant, grâce aux infinies nuances de couleur des pierres naturelles qui sont le secret du pittoresque, une mosaïque d'une incroyable beauté, une mosaïque qui, au fil du temps, est devenue d'une émouvante beauté."*¹

¹Berlage, Henrik Petrus. *Over De Waarschijnlijke Ontwikkeling Der Architectuur*. Rotterdam, 1922.
(Tiré de Fanelli, Giovanni, Roberto Gargiani, Martine Colombet, et Agostina Pinon. *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, 2014, p. 138)

autre part son unicité est complétée de sa multiplicité créant un milieu uni, à l'image de la grande mosquée-cathédrale de Cordoue.

Le bois est lui aussi un matériau approprié pour la Surmasse. Les veines et les fibres, visibles sur une poutre, agissent ensemble, unies rendant rigide cette dernière, à l'image d'une Surmasse unie pour être forte. L'assemblage du bois fonctionne lui aussi comme métaphore de la Surmasse. En effet, une charpente est constituée de plusieurs éléments, de tailles et de fonctions différentes, qui, assemblés tous ensemble, forment un ensemble solide, en utilisant les qualités et faiblesses de chaque partie. On retrouve ce principe dans une société idéale, où chaque individu, met à profit ses capacités personnelles au service d'une cause commune. Autre qualité du bois, son côté familier, faisant partie d'une mémoire collective et dont les méthodes d'assemblages sont développées depuis des siècles.

Malgré son côté organique, le bois peut être extrêmement durable dans le temps. Les mayens en Valais, se dressent encore fièrement, même après cinq-cents années passées à être balayés par des conditions météorologiques extrêmes. Il est vrai que certaines fois, leur équilibre semble précaire, mais le bois a la capacité de se déformer et de réagir au contexte sans pour autant être fragilisé. Dernier point, plus métaphysique, et l'image que l'on a du bois. Il provient d'un arbre faisant lui-même partie d'une forêt. C'est l'image de cette forêt qui nous rappelle la Surmasse. Composée d'une multitude d'arbres et d'animaux, elle se développe dans un cycle où chaque individu, vivant ou végétal prend part au bon développement de tout l'écosystème, une sorte de Surmasse naturelle. Le bois est donc un matériau qui convient à la Surmasse pour ses qualités symboliques.

Le métal possède, lui aussi, des qualités propres à la Surmasse. D'un point de vue structurel, il fonctionne par assemblage d'une multitude d'éléments permettant la stabilité de tout l'ensemble. Il possède l'avantage de supporter des contraintes bien supérieures au bois, ce qui peut s'avérer utile dans un monument de grandes dimensions.

Autre avantage, sa rapide mise en œuvre. L'assemblage des poutres

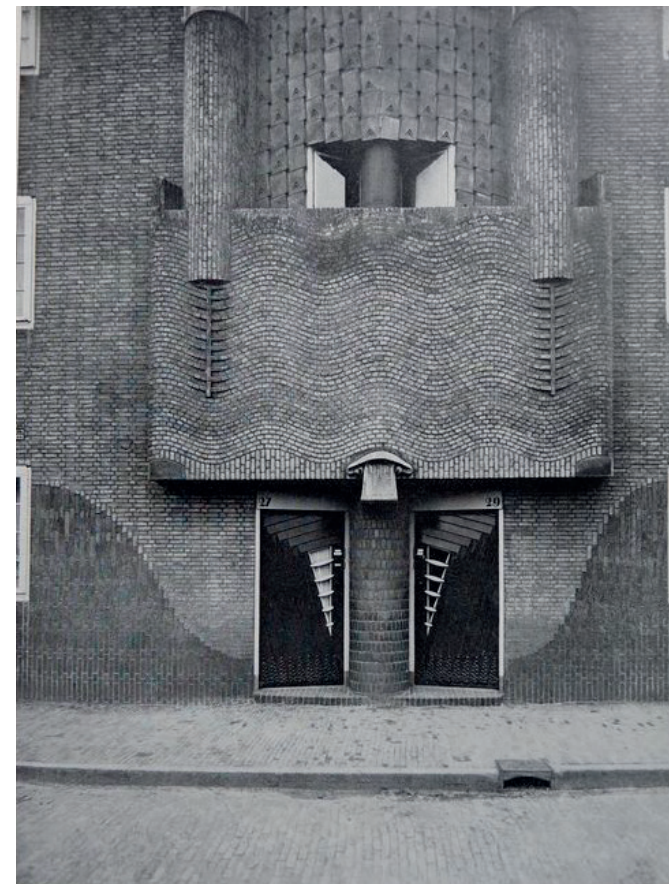


Image: de Klerk Michel, Spaarndammerplantsoen, Amsterdam, 1915, from H.P. Berlage, Moderne bouwkunst in Nederland, 1932 Rotterdam, W.L. & J. Brusse

métallique est simple et rapide. Cette simplicité de construction permet aussi une flexibilité de la construction, pouvant être modifiée aux besoins. De plus la structure peut directement supporter des charges, sans devoir attendre une période de séchage et ou de durcissement comme c'est le cas pour certains matériaux. La construction métallique ne demande pas de coffrage, et très peu d'échafaudage. Elle convient donc à des constructions devant être réalisées rapidement.

Ses caractéristiques techniques permettent de construire avec de grandes dimensions. De plus, les systèmes d'assemblage sont visibles, montrant les interactions entre élément et attache créant une unité forte, comme à l'image de la tour Eiffel qui trône fièrement au-dessus de Paris.

Par rapport au bois, le métal demande plus de développement et de progrès techniques, perdant son rapport au naturel contribuant à une atmosphère plus "froide".

Le métal peut aussi s'utiliser pour des parties non-structurelles. Il devient un matériau intéressant, une fois tressé ou maillé, créant un ensemble homogène composé d'une multitude de mailles.

Il peut ainsi être utilisé pour des cloisons délimitant un espace, mais gardant un contact visuel fort avec ce qui l'entoure.

Ce concept d'une multitude de mailles créant un ensemble homogène se retrouve, bien évidemment, dans le tissu et donc le tissage. L'image devient alors plus symbolique, les mailles étant souvent trop petites pour être distinguées. Le tissu possède la qualité d'être une barrière visuelle, mais facilement franchissable. Il peut ainsi scinder un espace tout en gardant un contact auditif, et visuel selon l'opacité de la matière. L'espace garde donc une certaine continuité. Ce que l'on peut observer dans le Dar Al Muharraq cultural center du bureau Office kgvds.

Les fixations du tissu sont un point important dans son assemblage, car le tissu n'est pas un élément auto porteur et doit donc travailler avec une structure pour être mis en place. C'est donc un matériau qui est par essence issu d'une relation complexe avec son milieu et en cela, il est intéressant pour le concept de la Surmasse.



Image: Photograph of the interior of Paxton's 1851 Crystal Palace at Hyde Park

Le verre est un matériau qui, à premier abord ne répond pas au concept de la Surmasse. En effet, l'utilisation actuelle de ce dernier se fait souvent à partir de grands pans que l'on veut le plus transparents possible. Nous sommes actuellement dans l'apothéose de la baie vitrée, composée du moins possible d'éléments. Or, cette utilisation est assez récente. A l'époque, quand les technologies ne permettaient pas de créer des surfaces de verre aussi grandes, on l'utilisait par assemblage. L'exemple le plus frappant est le vitrail, composé d'une multitude de pièces de formes, de tailles et de couleur différentes qui, mises bout à bout, forment une image ou un ensemble pictural géométrique. Les fenêtres au moyen-âge et à la renaissance étaient, elles aussi, composées d'une multitude de pièces, géométriquement semblables. Les joints liant chacune des pièces soulignent ainsi la multiplicité des éléments.

Dans la maison Chareau, l'utilisation d'une multitude de petits éléments en verre translucides offre un caractère de mur appareillé à une paroi utilisant du verre. Ce caractère de mur est surtout présent la journée, lorsque la lumière est plus intense à l'extérieure qu'à l'intérieure. Cela a pour effet de donner une image opaque à ce verre translucide, devenant paradoxalement une paroi aveugle. La nuit, quand la lumière est plus intense à l'intérieur, le mur semble disparaître, devenant une paroi lumineuse laissant deviner, à travers les ombres, la pièce de la vie quotidienne se jouant à l'intérieur.

Le verre, utilisé par assemblage d'une multitude d'éléments, peut ainsi exprimer l'idée de la Surmasse. Son utilisation ne se limite pas à la fenêtre. Il peut aussi s'utiliser comme paroi et jouer sur ses différents degrés de transparence. Cette transparence permet aussi de mettre le gens en spectacle, en offrant des interactions visuelles.

Le Miroir est une surface réfléchissant l'image, donnant une vue à l'individu de lui dans son contexte, et donc le replace au sein de la masse. Cette surface double la sensation de présence, en effet elle reproduit l'image de la masse, qui est déjà consciente de sa présence et créer donc un dédoublement de celle-ci. En passant d'un à deux miroirs l'un en face de l'autre on peut multiplier à l'infini la vision que l'on a, créant donc à partir d'un élément une pluralité, comme dans la Galerie des Glaces de Versailles.



Image: Maison de Verre by Pierre Chareau, 1932.

La couleur

La couleur a toujours eu une place importante dans l'architecture. De tous temps et à tous endroits, la peinture a revêtu des bâtiments. Du temple grec à la mosquée musulmane, l'homme a toujours eu ce besoin de couvrir ses monuments d'une couche picturale. Cette pratique a été fortement mise à mal avec l'arrivée du mouvement moderne pour lequel la pureté de la forme prévalait sur la couleur. Le postmodernisme a bien essayé de ramener la couleur, mais trop souvent décrié comme ironique, il n'a pas réussi totalement à la réintroduire à proprement parlé dans l'architecture. Pourtant, la couleur a un fort impact psychologique sur les personnes. Michel-Ange l'avait parfaitement compris lorsqu'il utilisa la couleur verte dans la bibliothèque Laurentienne à Florence, cette dernière devant calmer les personnes.

La couleur permet aussi de changer l'atmosphère d'un espace, lui permettant d'être plus ou moins lumineux en fonction du code colorimétrique choisi. Elle peut ainsi le transformer du tout au tout.

*"The psychological influences, conscious or unconscious, of these factors, light and color, are very important. The example of a modern factory in Rotterdam is conclusive. The old factory was dark and sad. The new one was bright and colored : Transparent. Then something happenend. Without any remark to the personnel, the clothes of the workers became neat and tidy. More neat and tidy. They felt thaht an important event had just happenend around them, within them. Color and light had succeeded in creating this new evolution. Ist action is not only external. It is possible, while leaving it to grow rationally, wholly to change a society. "*²

Devenant la dernière couche d'une construction, elle ne doit pas empêcher de lire la vérité constructive. Il est donc préférable que la couleur exprimée soit directement celle du matériau. Dans le cas où le matériau n'offre pas de qualité picturale assez forte, la couche de couleur rajoutée devra toujours laisser transparaître la vérité constructive de l'édifice. La construction doit ainsi prévaloir sur la couleur.

²Fernand Léger, tiré de Sigfried Giedion, *Architecture you and me: The diary of a development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

*"Dans la brique on doit voir la brique, dans le bois le bois, dans le fer le fer, chacun avec ses propres lois statiques. Là est la vraie simplicité : c'est à elle que nous devons nous consacrer entièrement, et sacrifiant notre goût pour les broderies naïves de la décoration. Le bois, le fer et n'importe quel autre métal ont besoin d'un revêtement pour se défendre de l'usure continue de l'atmosphère. Evidemment cette exigence doit être satisfaite d'une façon qui représente aussi un embellissement. A la place d'un vernis de ton uni, on peut choisir d'agréables rapprochements de couleurs. La polychromie devient naturelle, nécessaire."*¹

¹Semper, Gottfried. *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*. Altona: Hammerich, 1834. (Tiré de Fanelli, Giovanni, Roberto Gargiani, Martine Colombet, et Agostina Pinon. *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, 2014, p. 102)

Le climat

Notre société, dû à une individualisation collective, se fractionne, se divise et se renferme de plus en plus. Des murs entre des nations sont créés, des lois émanant la peur de l'autre sont votées, les partis extrémistes gagnent du terrain, le racisme commence à s'exprimer publiquement. Cet isolement croissant n'est pas bénéfique pour notre société, il entraîne crises, guerres et pertes de liberté. Nous ne vivons donc plus en communautés, mais dans des communauté multiples et imperméables les unes aux autres.

La Surmasse par ses qualités intrinsèques se doit de dépasser ces fragmentations de volonté individualiste. Elle cherche à développer une unité au travers de la multiplicité d'individu, de culture et de provenance diverse.

Le climat de par sa nature, enveloppe et unifie tout ce qui se trouve dans le bâtiment. A l'image des climatisations utilisées dans les centres commerciaux, qui créent un univers continu, et un monde dédié à la consommation.

Nous voulons que la Surmasse apporte quelque chose de plus que le monument, c'est pourquoi ses ancêtres sont aussi les anti-monuments, espace réagissant au lieu urbain dans lequel il se trouve en proposant une alternative à ce qui se trouve autour d'eux. Comme la plage de Copacabana qui est un lieu de détente et de sport dans une ville surdensifiée où les campings sauvages pour les marginaux qui refusent ou sont refusé par la société, s'installent dans des lieux délaissés par cette dernière.

Ou encore, à la façon de Coney island, quand Koolhaas explique dans New-york Délire;

*"Les dimanches d'été, la plage de Coney Island détient les records mondiaux de densité humaine. Cette invasion porte un coup fatal aux derniers vestiges de ce qui avait fait la réussite de Coney Island comme station, à savoir la possibilité d'offrir un "bain de nature" aux citoyens de l'Artificiel. Pour survivre en tant que station, c'est à dire en tant que lieu proposant un contraste, Coney Island se voit contrainte à une mutation ; elle doit se transformer en une complète antithèse de la nature, elle n'a pas d'autre alternative que d'opposer à la réalité artificielle de la nouvelle métropole son propre surnaturel."*¹



Image: Ettore Sottsass Jr., *Metafore, Disegno di una porta per entrare nell'ombra*, 1973, *Baño-las*, photographie argentique noir et blanc, *Frac Centre, Val de Loire*

La Surmasse veut offrir quelque chose de plus au lieu dans lequel elle se trouve, et réagit par un mécanisme de contradiction. Elle veut créer un climat frais et humide dans une zone chaude et aride, ou à l'inverse créer un climat tropical dans une zone froide. Apporter des lieux protégés du soleil pour des zones brûlées par celui-ci, ou capturer la lumière pour les lieux qui en manque, afin de créer un monde Surnaturel, afin de transcender la masse.

Le climat permet de créer une bulle atmosphérique permettant de placer la masse dans un contexte qui ne maîtrise pas parfaitement. Afin de savoir comment elle doit réagir à ce contexte la masse doit être attentive à ce qui se passe autour d'elle, afin d'adopter le bon comportement. Ceci, la place dans une réflexion d'ouverture aux autres.

Le climat a une faculté d'envelopper une multiplicité de coexistence de la même manière, ce qui unifie le tout. Comme un feu qui se crée au milieu d'une nuit glaciale, l'homme se rassemble autour de celui-ci et grâce à la chaleur dégagée par celui-ci, se sent dans un nouveau monde loin des agressions externes. Ce qui le plonge dans un univers qui le place en état de grâce. Faisant parti d'une masse dans le même monde, ce nouveau climat qui les enveloppe, l'individu, satisfait dans son confort prend conscience de sa place au travers d'une collectivité.



¹ Koolhaas, Rem, Rem Koolhaas, et Rem Koolhaas. New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan. Marseille: Ed. Parenthèses, 2011. p. 33

Image: Miranda, Jeremy, Off Shore, 2012

La nature

¹⁷⁷¹⁻¹⁸⁴³

*Joseph Gandy est
un peintre et archi-
tecte anglais*

Au cours du 18^e et du 19^e siècle, on redécouvre les anciennes ruines antiques entraînant un regain d'intérêt pour l'archéologie et les civilisations antiques. C'est dans ce contexte que Sir John Soane réalise la reconstruction de la banque d'Angleterre. Pour illustrer son travail, il demande à Joseph Gandy de peindre son projet à l'état de ruines. Cette requête n'a rien d'étonnant. En effet, il imagine que Londres, capitale de l'empire britannique, sera la nouvelle Rome dont on visitera les ruines dans le futur. Il projette ainsi sa réalisation dans un futur où seules les ruines témoigneront de la splendeur passée de l'édifice. Joseph Gandy peint donc ce monument à l'état de ruines, où les pierres qui jadis se dressaient fièrement dans leur appareillage, jonchent maintenant le sol.

La présence de la végétation est très marquée. Un arbuste au premier plan couvre un quart de la peinture le rendant aussi grand, par effet d'optique que le monument. D'autres plantes viennent envahir les ruines marquant un magnifique contraste entre l'apparente fragilité de la nature qui surpasse la solidité de la construction en pierre. Cette scène très pittoresque nous montre que la nature est plus forte que tout, et finit toujours par reprendre ses droits sur le reste. Les seuls personnages humains représentés sont minuscules par rapport au reste, imageant l'humilité dont l'homme doit faire preuve face à la nature. La nature est donc plus forte que l'homme qui a fortement besoin d'elle. Elle unifie les hommes, sans elle l'homme n'est rien. La Surmasse ayant aussi un rôle éducateur, doit exprimer cette puissance de la nature et le besoin de la préserver. La nature est partout et doit donc aussi se trouver dans la Surmasse. Elle doit donc s'y glisser et être en harmonie avec l'ensemble.

On retrouve cette volonté de faire entrer la nature dans l'édifice dans plusieurs projets emblématiques, notamment dans le Larkin Building de Frank Lloyd Wright. Cet immeuble de bureaux, réalisé en 1906 et détruit en 1950, possédait un vaste atrium central illuminant tous les espaces de travail. Le dernier étage des coursives entourant le puit de lumière, était un vaste jardin rempli de plante. Ce que fait Wright est symboliquement très fort. Il place les plantes au dernier étage, surplombant tous les espaces de



Image: Gandy . Joseph, A Vision of Sir John Soane's Design for the Rotunda of the Bank of England as a Ruin 1789, Sir John Soane's Museum, London

travail. Comme si la nature était au-dessus de tout. Cela renvoie l'image d'un édifice qui sort du sol pour propulser les plantes encore plus prêt de leur source d'énergie, le soleil. En somme, comme si l'immeuble était au service de la nature.

La nature prend une forme encore plus prépondérante dans le bâtiment de la Ford Foundation de Kevin Roche et John Dinkeloo. Les deux côtés de l'atrium sont complètement vitrés, créant une relation forte en intérieur et extérieur. Les architectes ont disposé au rez-de-chaussée, un immense jardin, ponctué de points d'eau. Le bâtiment gravite donc autour de cet espace vert comme attirés par ce dernier. Il devient ainsi un des éléments les plus importants de l'immeuble, structurant l'entièreté des espaces de travail. La disposition des bureaux autour de cet espace a pour effet que l'on garde en permanence un contact visuel très fort avec ce milieu végétalisé, comme si l'on travaillait dans une jungle, qui n'est plus urbaine mais naturelle.

La ville en profite aussi à travers les façades en verre. L'édifice agit comme un îlot de verdure dans un milieu densément construit, une sorte de paradis perdu, une sorte d'antithèse du lieu.

Le thème de l'eau est indissociable à celui de la végétation. Il est l'élément qui permet la vie. Cet élément est souvent présent dans les monuments. Comme nous avons pu le voir dans nos ancêtres, il peut se traduire sous forme de fontaine, de bassin ou de dispositif à ablution. L'eau est donc à la fois un élément qui représente la nature et la vie, mais aussi un élément purificateur. Il peut donc être intégré à la Surmasse sous diverses formes. Si l'eau est présente en tant que bassin, elle peut être utilisée comme limite à un espace.

On comprend alors le besoin de l'homme d'avoir un contact, même infime avec la nature. Dans les villes fortement urbanisées, il y a toujours cette volonté de retrouver un espace vert ou un arbre que l'on plante le long de boulevards, pratiquement dans l'asphalte, comme un souvenir du passé disparu au profit d'un bétonnage extrême.

L'apothéose de cette artificialisation de la nature dans un milieu fortement urbanisé est Central Park à New-York. Ce "tapis d'Arcadie", comme le définit Rem Koolhaas, vient s'étendre au cœur de la

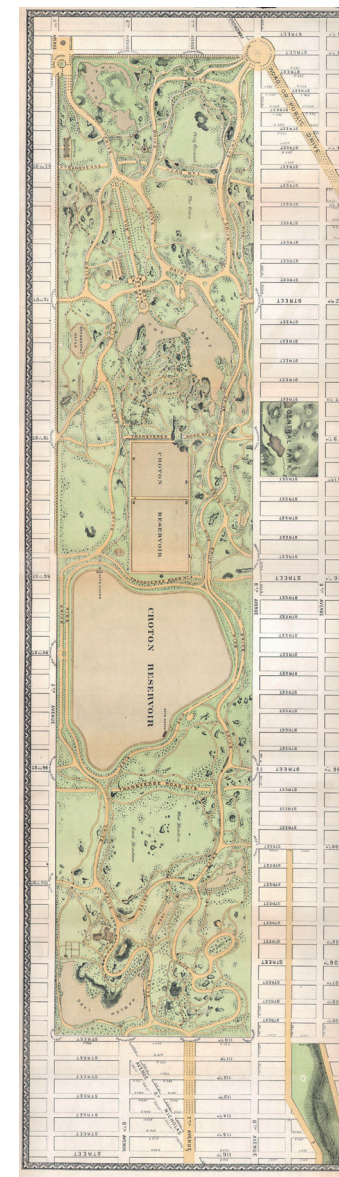


Image: Olmstead Frederick Law, Central Park plan, 1869

ville, témoin artificiel d'une nature qui n'est plus.

"(...) Central Park peut se lire comme une série de manipulations et de transformations opérées sur la nature "sauvée" par ses concepteurs. Ses lacs sont artificiels, ses arbres (trans)plantés, ses accidents de terrain planifiés, et tous ses accessoires étayés par une infrastructure invisible qui commande leur mise en place. Un catalogue d'éléments naturels est ainsi extrait de son contexte original, reconstitué et condensé en un système de la nature où le fouillis étudié du Ramble apparaît tout aussi formel que les allées rectilignes du mall.

Central Park est un "tapis d'Arcadie" synthétique." ¹

Si l'intérieur de la Surmasse se doit d'être une antithèse de son milieu environnant, la nature y a donc parfaitement sa place. Elle donnera ainsi un cadre plus apaisant, expliquant par elle-même le besoin de la préserver pour les générations futures.



¹ Koolhaas, Rem, Rem Koolhaas, et Rem Koolhaas. New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan. Marseille: Ed. Parenthèses, 2011. p. 23

Image: Lucas Cranach the Elder, *The Golden Age*, 1530, credit: Anne Hansteen, Nasjonalgalleriet, Oslo

Conclusion

L'avènement d'une nouvelle société, moins individualiste, où l'être humain prend conscience de son entourage tout en s'épanouissant personnellement, se développe à partir de la Surmasse. Cet édifice, générant un nouvel espace public, met en scène une masse unie. Cette multitude d'individualités collectives forme un spectacle se déployant sous les yeux de chaque nouvel arrivant l'entraînant, lui-aussi, dans cette masse.

Ce spectacle commence par la construction de la Surmasse. Jouant des habitudes contraires à son lieu d'accueil, elle crée ainsi un spasme au contexte dans lequel elle se trouve. Sa volumétrie, elle-aussi en contraste avec le lieu, vient renforcer ce côté antithétique à son milieu.

La matérialisation, son assemblage et la structure sont traités et exposés de manière à faire partie intégrante du cadre de la Surmasse. Son architecture est donc acteur, elle aussi, de cette symbiose.

La Surmasse prendra par la suite son rôle symbolique, pour les générations futures, de représenter cette nouvelle société et ainsi devenir un lieu condensateur du tissu urbain.

Ce travail nous a permis de comprendre comment l'architecture, à travers ses différents éléments, est capable de représenter physiquement un concept. Cette capacité représentative puissante peut permettre de faciliter la transmission d'une idée philosophique ou idéologique à une masse à travers l'architecture.

En revanche, elle peut aussi être utilisée à mauvais escient, comme nous avons pu l'analyser, par des régimes totalitaires dans le but de propager une idéologie haineuse. Il est donc de la responsabilité de l'architecte de l'utiliser au service des autres. Cette responsabilité est d'autant plus importante que les créations architecturales sont, contrairement à une oeuvre d'art qui se découvre dans un musée, imposées à la vue de tous.

Lorsque l'architecte élabore un monument ou toutes autres oeuvres architecturales, il doit utiliser son art pour transmettre un concept fort, capable d'oeuvrer à une évolution positive de son milieu direct et indirect. L'édifice qu'il conçoit doit ainsi être un vecteur

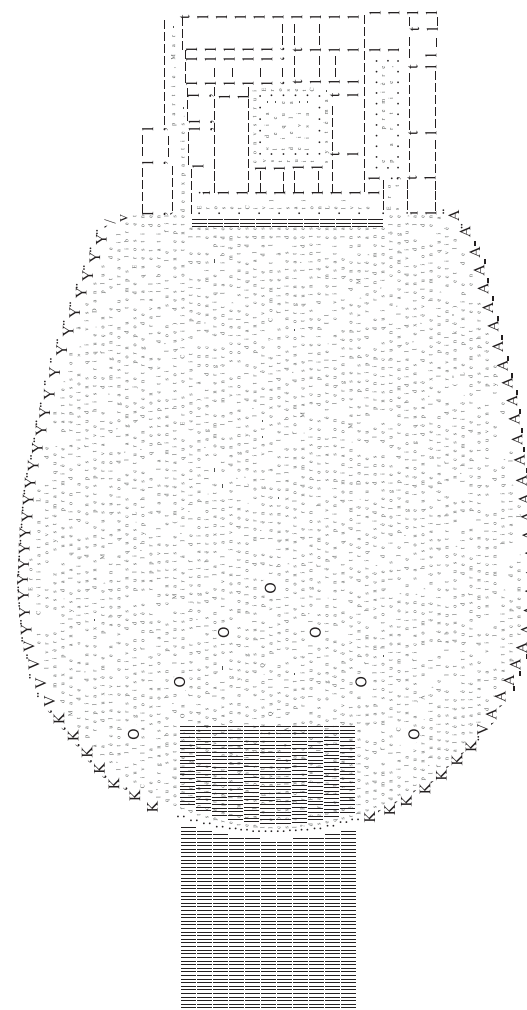


Image: La surmasse exaltant l'hôpital des innocents, Illu Léonard Darbellay

engagé de développement urbain pour les générations futures. Il doit donc en permanence se demander si l'édifice qu'il réalise, et ce spécialement si c'est un monument, sera capable de représenter fièrement la société contemporaine aux générations futures. Ces dernières devront avoir le même émerveillement devant ces monuments que nous avons lorsque nous visitons l'acropole ou le Panthéon de Rome.

Ce manifeste nous a donc permis de réfléchir à une vision sociale que nous voudrions transmettre aux prochaines générations ainsi qu'à la façon de représenter cette idée à travers l'architecture. À l'aide de ces réflexions et de l'atlas d'images collectées, nous allons, dans un deuxième temps, élaborer un projet. Ce dernier sera donc la matérialisation, à travers une oeuvre architecturale, de la représentation physique de la Surmasse basée sur les concepts et idées développées à travers cet énoncé.

Bibliographie

Augé, Marc. *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. La Librairie du XXe siècle. Paris: Seuil, 1992.

Aureli, Pier Vittorio. *The possibility of an absolute architecture. Writing architecture series*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011.

Benjamin, Walter. *Images de pensée*. Titres. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2011.

Berlage, Henrik Petrus. *Over De Waarschijnlijke Ontwikkeling Der Architectuur*. Rotterdam, 1922.

Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. Paperback ed., Reprint. New York, NY: Verso, 2011.

Chow, Y. W., R. Pietranico, et A. Mukerji. "Studies of Oxygen Binding Energy to Hemoglobin Molecule". *Biochemical and Biophysical Research Communications* 66, no 4 (27 octobre 1975): 1424-31.

Etienne, Boullée. *Architecture: Essai sur l'art*. 115, Boulevard Saint-Germain, Paris VI: Hermann, 1968.

Ettinghausen, Richard, Oleg Grabar, et Marilyn Jenkins. *Islamic art and architecture 650-1250*. 2nd ed. Yale University Press Pelican history of art. New Haven, CT: Yale University Press, 2001.

Fanelli, Giovanni, Roberto Gargiani, Martine Colombet, et Agostina Pinon. *Histoire de l'architecture moderne: structure et revêtement*, 2014.

Gargiani, Roberto. *Archizoom associati, 1966-1974: de la vague pop à la surface neutre*. Milano; Lausanne: Mondadori Electa ; Ecole polytechnique fédérale de Lausanne, 2007.

Gargiani, Roberto, Rem Koolhaas, et Stephen Piccolo. Rem Koolhaas, *OMA: The Construction of Merveilles*. 1. ed. Essays in Architecture. Lausanne: EPFL Press, 2008.

Giami, Alain. "Eros et civilisation de herbert Marcuse", s. d. Alain Giami. Eros et civilisation de Herbert Marcuse. Simone Bateman. Séminaire du CERSES, Apr 2000, Paris, France. CERSES / CNRS, Volume 3, pp.61-80, 2002, Cahiers du CERSES. <inserm-00519284>.

Goldhagen, Sarah Williams. *Louis Kahn's situated modernism*. New Haven, CT: Yale University Press, 2001.

Kohlmaier, Georg, et Barna von Sartory. *Houses of Glass: A Nineteenth-Century Building Type*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1986.

Koolhaas, Rem, Rem Koolhaas, et Rem Koolhaas. *New York délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Marseille: Ed. Parenthèses, 2011.

Lang, T. W., S. Meerbaum, E. Corday, R. M. Davidson, K. Hashimoto, J. C. Farcot, et J. Osher. "Regional and Global Myocardial Effects of Intravenous and Sublingual Nitroglycerin Treatment after Experimental Acute Coronary Occlusion". *The American Journal of Cardiology* 37, no 4 (31 mars 1976): 523-43.

Lucan, Jacques. *Composition, non-composition: architecture et théories, XIXe - XXe siècles*. 1. éd., Réimpr. Architecture. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2010.

Lynch, Kevin. *L'image de la cité*. Paris: Dunod, 2001.

Marot, Sébastien. *L'art de la mémoire, le territoire et l'architecture. Penser l'espace*. Paris: La Villette, 2010.

Necipolu, Gülrü, Sinan, Arben N. Arapi, et Reha Günay. *The Age of Sinan: Architectural Culture in the Ottoman Empire*. London: Reaktion Books, 2005.

Pouillon, Fernand. *Mémoire d'un architectes*. Aux éditions du seuil. Paris, 1968.

Rossi, Aldo, et Françoise Brun. *L'architecture de la ville*. Gollion (Suisse): Infolio, 2016.

Semper, Gottfried. *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten*. Altona: Hammerich, 1834.

Sigfried, Giedion. "Architecture you and me: The diary of a development". Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1958.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. Vol. Tome 7*. Paris: A. Morel, s. d. Wittkower, Rudolf. Architectural principles in the age of humanism. 5th ed. Chichester, West Sussex: Academy Editions, 1998.

Zurbruchen, Anna. "Habiter. Une affaire de fenêtre", 2013.

Remerciements

à

Jean-Paul Darbellay

Laurent Fankhauser

Beatrice Lampariello

Pour les relectures et corrections apportées à ce travail

à

Roberto Gargiani

Beatrice Lampariello

Pour nous avoir suivi et guidé tout au long de cet énoncé

à

Rastine

Dan

Emmanuelle

Yves

Romain

Julia

et

Les autres...

