

THIBAUT DANCOISNE  
FÉVRIER 2017

# DE LA SUSPENSION DU SENS EN ARCHITECTURE :

SOUS LA DIRECTION DE  
PATRICE CECCARINI

ÉCOLE NATIONALE  
SUPÉRIEURE PARIS  
VAL DE SEINE

## DU SÉMANTIQUE AU SOMATIQUE

RÉFLEXIONS SUR LA CONGIUNTA DE PETER MÄRKLI

Je tiens à remercier  
chaleureusement Patrice  
Ceccarini, pour son  
enseignement et son  
encadrement durant cette  
année, ainsi que Thomas  
Husser et Esther Lotz pour  
leur aide et leurs conseils.

## Table des matières

<b>*</b>	<b>Introduction</b>	07
<b>01</b>	<b>Sémiotique de l'architecture : vers une exemption du sens dans l'artefact architectonique</b>	13
	Le signe et sa structure	13
	Le signe architectural	15
	Un texte géométrique	16
	La géométrie en crise	18
	La relation signifié / signifiant	19
	L'absence de sens	20
	Ambiguïté et polysémie	22
<b>02</b>	<b>Phénoménologie et l'architecture : une conscience naïve</b>	27
	« L'étonnement devant le monde »	27
	Le processus d'émotion	28
	Un réel à décrire	30
	Une voix qui garde le silence	32
<b>03</b>	<b>D'une architecture sémantique vers une architecture somatique</b>	35
	Le corps dans le monde	35
	Points de vue perspectif et multiple	36
	Vue périphérique	39
	L'objet multisensoriel	41
	Pour conclure	42

<b>*</b>	<b>Table des notions mises en relation entre les différents chapitres</b>	44
<b>04</b>	<b>Réflexions sur La Congiunta</b>	47
	« Un monde sans fenêtres »	47
	Une boîte à phénomènes	54
	Biome et atmosphère	55
	Forme et affordances	64
	Forme forte et signes vides	71
	Catastrophisme et morphogénèse	72
	Textures, matières et perception brute	76
	Un espace physique et onirique	80
<b>*</b>	<b>Conclusion</b>	83
<b>*</b>	<b>Sémacarte résumant les notions abordées dans les chapitres 1 à 3</b>	89
<b>*</b>	<b>Lexique</b>	93
<b>*</b>	<b>Annexes</b>	101
<b>*</b>	<b>Bibliographie</b>	115

# \* Introduction

« Silence, the wordless, soundless, murmur of the desire to be, to express<sup>1</sup>. »

A l'origine de ce mémoire se trouve un bâtiment, très simple à première vue, mais dont la visite m'a déconcerté : La Congiunta, de l'architecte Peter Märkli. Cette expérience significative m'évoque immédiatement - sans encore savoir exactement pourquoi - les mots de Louis Kahn, « silence et lumière. »

En pénétrant dans cet écrin de béton, c'est la "pauvreté"<sup>2</sup> des moyens qui frappe. Dépourvu de tout artifice - tant sur le plan technologique qu'ornemental -, l'édifice apparaît dans sa plus basique expression, présentant humblement les œuvres qu'il contient. Pourtant, l'expérience que La Congiunta nous offre est extrêmement forte et singulière.

Le contraste entre la mise en œuvre austère de si peu d'éléments et de matériaux, et la richesse des phénomènes qui prennent corps dans l'édifice, est frappant. A l'intérieur, nous sommes enveloppés de lumière, coupés du monde, sous le charme d'une beauté brute.

Hegel déjà posait la question de ce « murmure sans mots<sup>3</sup> » ; mais si « l'architecture est un langage qui, tout muet qu'il est, parle à l'esprit<sup>4</sup> », comment un édifice parvient-il à exprimer quoi que ce soit ? A une époque où la communication est permanente - par le biais de textes, d'images, de sons... - la fonction symbolique décline, dans un phénomène d'hypo-signification<sup>5</sup>. La lecture de Junkspace<sup>6</sup> nous convainc dans cette idée d'instabilité et d'incompréhension face à l'architecture aujourd'hui. Comment un édifice peut-il encore "exprimer" si nous ne percevons plus sa signification ?

1 → « Silence, le murmure sans mot, sans bruit, du désir d'être, d'exprimer. », Louis Kahn, *Silence Et Lumière*. Paris : Editions du Linteau, 1996, p. 274

2 → Le terme "pauvreté" n'est ici pas employé de manière négative

3 → Louis Kahn, *ibidem*

4 → Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1953, p. 315

5 → Françoise Choay, « Sémiologie et urbanisme ». In *Le sens de la ville*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, p. 17

6 → Rem Koolhaas, *Junkspace*. Paris : Payot et Rivages, 2010

La Congiunta m'interroge sur la notion même du langage architectural, au-delà de son aspect "silencieux". Peter Märkli parle d'un « langage architectural ancien », qui possède une grammaire, des proportions, des mesures... que l'on apprend par observation des formes vernaculaires et anciennes. Si l'observation des formes et des éléments de base de l'architecture correspond à l'étude de la syntaxe d'un langage, qu'en est-il de sa sémantique ?

Mes lectures d'Umberto Eco - qu'il s'agisse de romans ou d'essais de sémiotique - m'ont poussé à me questionner sur la notion et les mécanismes du langage. En tant que système de signes, l'architecture aussi en est un ; et c'est sans doute cela qui la sépare de la construction. Eco évoque ainsi - et non sans poésie - la « mort du signe<sup>7</sup> », qui caractérise notre société occidentale contemporaine. C'est pourquoi la sémiotique nous apparaît comme essentielle dans notre réflexion architecturale : elle nous permet d'étudier les signes (quelle que soit leur forme : acoustique, visuelle, gestuelle...) et leurs systèmes tant sur l'aspect de leur sens (la sémantique) que sur leur mécanisme de signification (la syntaxe).

Les écrits de Roland Barthes, sur le haïku<sup>8</sup> et « l'écriture au degré zéro<sup>9</sup> », sont particulièrement éclairants, car ils nous permettent d'entrevoir la notion d'un langage silencieux qui, une fois libéré de la signification, reste pourtant compréhensible.

Ne serait-ce pas ce que j'ai ressenti en contemplant La Congiunta ?

Ces théories concrètes, mises en tension par mon ressenti abstrait durant la visite de La Congiunta, m'ont permis d'établir des hypothèses et de poursuivre mon interrogation sur cet édifice. La « perception brute », introduite par la phénoménologie de Husserl puis Maurice Merleau-Ponty, m'a ainsi semblée être la juste suite dans la recherche de la suspension du sens. Des architectes tels qu'Herzog & de Meuron ont déjà emprunté cette voie, inspirés par des artistes tels que Donald Judd (minimaliste) ou Joseph Beuys (arte povera) pour qui le travail sur la forme et la matérialité sont reflétés dans leurs œuvres.

La phénoménologie nous introduit à la notion

de perception même, et nous interroge sur le corps humain. Si "l'hégémonie oculaire"<sup>10</sup> caractéristique de notre époque a placé les yeux au sommet des moyens perceptifs de notre corps, ils ne représentent en réalité qu'une faible partie de notre potentiel perceptif. Des bâtiments tels que La Congiunta mettent particulièrement bien en exergue la richesse de nos capacités perceptives.

Cet édifice ne cesse de me fasciner et de m'interroger. Il est ainsi un prétexte pour étudier les liens qu'entretiennent la forme et la signification. Les questions que je me pose sont les suivantes : quels sont les mécanismes et les effets de la suspension du sens en architecture ? Par quels moyens les édifices "communiquent-ils" avec le corps humain ?

L'objectif de ce mémoire est de développer dans les trois premières parties un outil d'analyse et de conception architecturale, qui rassemblerait des notions et des concepts qui nous permettraient de développer un artefact architectonique dont la signification serait exemptée de la forme. Dans la dernière partie, cet outil serait mis en œuvre sur La Congiunta, afin de comprendre la formation de cet édifice complexe. Cet outil s'inscrit aussi dans une perspective plus large, et a pour but de constituer un début de pensée architecturale que je pourrai par la suite développer dans ma pratique professionnelle future.

Pour illustrer mes propos et les théories abordées, j'ai privilégié des exemples que j'ai pu voir moi-même, ou - en dernier recours - pu étudier plus en détails. Je suis de fait conscient d'avoir omis certaines œuvres architecturales ou artistiques qui pourraient étayer ce mémoire. De plus, les éléments d'analyse et les photographies de la quatrième partie sont issus de ma visite à La Congiunta.

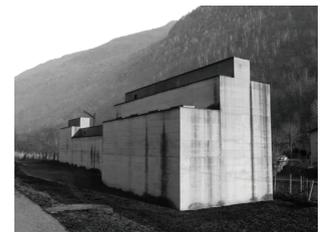
En définissant la nature d'un signe architectural et les relations entre forme et signification, nous verrons dans une première partie la sémiotique et ses liens avec l'architecture. Nous analyserons les différents composants du signe, et aborderons ensuite la question de l'absence de sens et l'ambiguïté, en étudiant quelques exemples architecturaux et littéraires.

10 → Illustrée par la constante sollicitation de nos yeux dans les processus publicitaires et informatifs, et l'omniprésence des images dans notre quotidien

7 → Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : Presses universitaires de France, 2013, p. 17

8 → Roland Barthes, *L'empire des signes*. Paris : Points, 1970, p. 112

9 → Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*. France : Points, 2014, p. 58



La Congiunta

La deuxième partie traitera de phénoménologie ; nous verrons ainsi comment un « regard naïf sur le monde » peut permettre d'observer une forme "désémantisée", d'observer ce qui se trouve sous la couche de signification de la géométrie.

Nous aborderons dans un troisième temps la notion de perception, qui nous permettra d'accéder à la notion d'architecture "somatique" - qui parle au corps - au profit d'une architecture "sémantique" - qui parle uniquement à l'esprit. Nous traiterons du corps entier comme moyen de perception et non pas uniquement de l'œil, ce qui nous introduira aux notions d'atmosphère, de climat et de biome.

Ces trois notions - sémiotique, phénoménologie et perception - nous permettront d'étudier plus profondément les mécanismes de suspension du sens dans La Congiunta, et d'analyser comment l'édifice parvient tout de même à "s'exprimer" en nous. Nous traiterons de l'édifice sous ses aspects phénoménaux, atmosphériques ainsi que géométrique, et sur la manière dont ces indices interagissent avec nous.

# 01 Sémiotique de l'architecture : vers une exemption du sens dans l'artefact architectonique

L'ensemble des processus culturels humains peuvent être étudiés en tant que processus de communication. L'acte fondamental de construire est un rituel aussi bien technique que symbolique. Bâtir est le fondement de l'établissement humain sur Terre, la domestication de l'espace qui nous est extérieur : en cela l'objet architectural est le produit de nos pratiques sociales et de nos besoins matériels. C'est ce que Roland Barthes exprime en disant que « l'espace humain en général [...] a toujours été signifiant<sup>1</sup>. »

L'architecture est un système de signes, un langage, qui trouve sa raison en l'extérieur de l'objet architectonique - en nous. Par le biais de la sémiotique<sup>2</sup>, en posant la question du sens, nous pouvons tenter de comprendre le lien particulier qui unit l'homme et l'œuvre architecturale.

1 → Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*. Paris : Points, 1985, p. 261

2 → Etude des systèmes de signes

## Le signe et sa structure

Avant toute chose, il est indispensable de nous pencher sur la question du langage et du signe. Ferdinand de Saussure, considéré comme le précurseur du structuralisme et de la sémiotique, définit le langage comme la faculté de s'exprimer au moyen de signes. C'est un système structuré, basé sur l'emploi de signes.

Le concept de signe même est assez ambigu ; on peut lui trouver une multitude de définitions, rendant le sens de ce terme assez vague<sup>3</sup>. Depuis les débuts de la linguistique, les recherches sur la nature du signe ont évolué. En 1897, Charles Peirce définit le signe comme une triade. La relation entre ces trois éléments du signe est la base de la recherche sémiotique.

3 → Umberto Eco, *Le Signe, Histoire et analyse d'un concept*. Paris : Librairie Générale Française, 1992, p. 21

Un signe trouve sa valeur dans sa capacité à être compris ; un nombre considérable de choses peuvent ainsi revêtir le titre de signe : une succession de phonèmes, de graphèmes, qui forment des mots, des emblèmes ou des enseignes... Mais le changement de couleur des feuilles nous informent sur le déroulement des saisons, la position du soleil dans le ciel nous permet de lire l'heure. Les phénomènes naturels ne disent rien ; mais nous comprenons en eux ce qu'ils nous 'disent' car nous avons appris à les interpréter. En somme, tous les éléments qui sont capables de nous transmettre une signification sont des signes.



Joseph Kosuth, *One and three chairs*, 1965. Dans cette œuvre, l'artiste décompose les composantes du signe «chaise» en ses trois éléments : la photo ou symbole-chaise (le signifiant), l'objet-chaise (le référent), et la définition de la chaise (le signifié).

L'un des exemples marquant de la capacité de l'homme à "sémantiser" les choses est l'image de la forêt ; devant son mystère, les phénomènes et les sensations que les premiers hommes ressentent en elle, la forêt devient temple, lieu des divinités. Elle devient ainsi une construction culturelle, une architecture sacrée<sup>4</sup>.

4 → Jean-Jacques Wunenburger, *L'Imagination géopoïétique : Espaces, Images, Sens*. Italie : Editions Mimésis, 2016, p. 107

### Le signe architectural

La notion de signe développée en premier temps par les linguistes n'est pas étrangère à l'architecture. Umberto Eco et ses recherches sur le signe nous permettent d'aborder

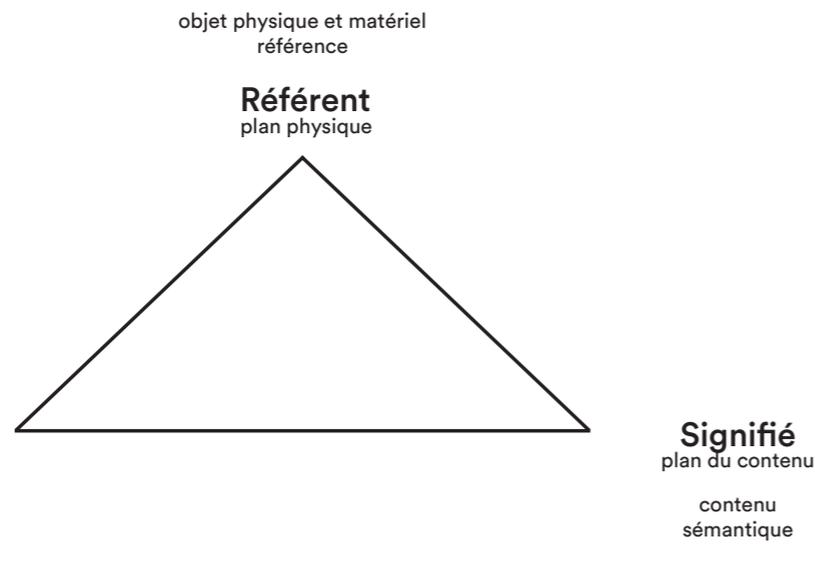


Schéma structurel d'un signe

5 → Umberto Eco, *La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France, 1984, p. 267

6 → *Ibid.*, p. 276

7 → *Ibid.*, p. 276

la question du signe architectural : Eco reconnaît en lui une multitude d'objets différents. Dans le cas de l'architecture, l'objet architectonique est doublement signifiant<sup>5</sup>. Il renvoie à une fonction première, non intentionnelle et purement fonctionnelle : traverser, monter, s'asseoir... on parle ainsi de « dénotation architecturale<sup>6</sup> ». C'est ce que James Gibson nomme une 'affordance', et qui est la capacité d'un objet à indiquer les relations que l'utilisateur doit établir avec lui. Quant à la fonction seconde, elle se rapporte à tout le contenu social, à la charge expressive contenue dans l'objet architectonique, que l'on nomme « connotation architecturale<sup>7</sup> ».

L'exemple de l'escalier est l'un des plus parlants ; on reconnaît dans la succession des degrés qui le compose la fonction de monter ou descendre (fonction première). Mais c'est dans la manière dont ce dernier est dessiné et mis en œuvre (matériaux, géométrie particulière...) que l'on y lira des caractéristiques sociales des occupants (fonction seconde). Ainsi, c'est par la charge expressive des escaliers de l'immeuble haussmannien que l'on différencie celui de service de celui d'apparat, qui connotent une différence sociale ancrée dans la société parisienne du 19<sup>ème</sup> siècle.

La définition du signe architectural de Klaus Koenig<sup>8</sup> nous permet d'avancer dans l'analyse sémiotique de l'architecture : « si quelque chose "A" est un stimulus préparatoire qui [...] sous certaines conditions, cause dans un organisme une disposition à répondre par des séquences de réponses de cette famille de comportements, dans ce cas "A" est un "signe" ». Le signifié dans le signe architectural est alors la fonction que le signifiant rend possible.

De fait, nous voyons ici que l'objet architectural n'est pas un signe simple en lui-même, mais un composé de signes multiples : l'artefact architectonique est plutôt un texte<sup>9</sup>.

### Un texte géométrique

L'architecture peut ainsi se définir comme un artefact de matière et de langage. C'est par la force du langage que la matière prend forme cohérente : un texte géométrisé<sup>10</sup>. La question du texte nous renvoie à une problématique double : celle de son écriture et celle de son interprétation.

8 → Giovanni Klaus Koenig, *Analisi del linguaggio architettonico*. Firenze : Libreria Editrice Fiorentina, 1964

9 → Peter Eisenmann, « Parler d'écrire ». In Jacques Derrida, *Les arts de l'espace: Ecrits et interventions sur l'architecture*. Paris : Éditions de la Différence, 2015, p. 296

10 → Patrizio Ceccarini, *Catastrophisme architectural: L'architecture comme sémiophysique de l'espace social*. Paris : l'Harmattan, 2003, p. 99

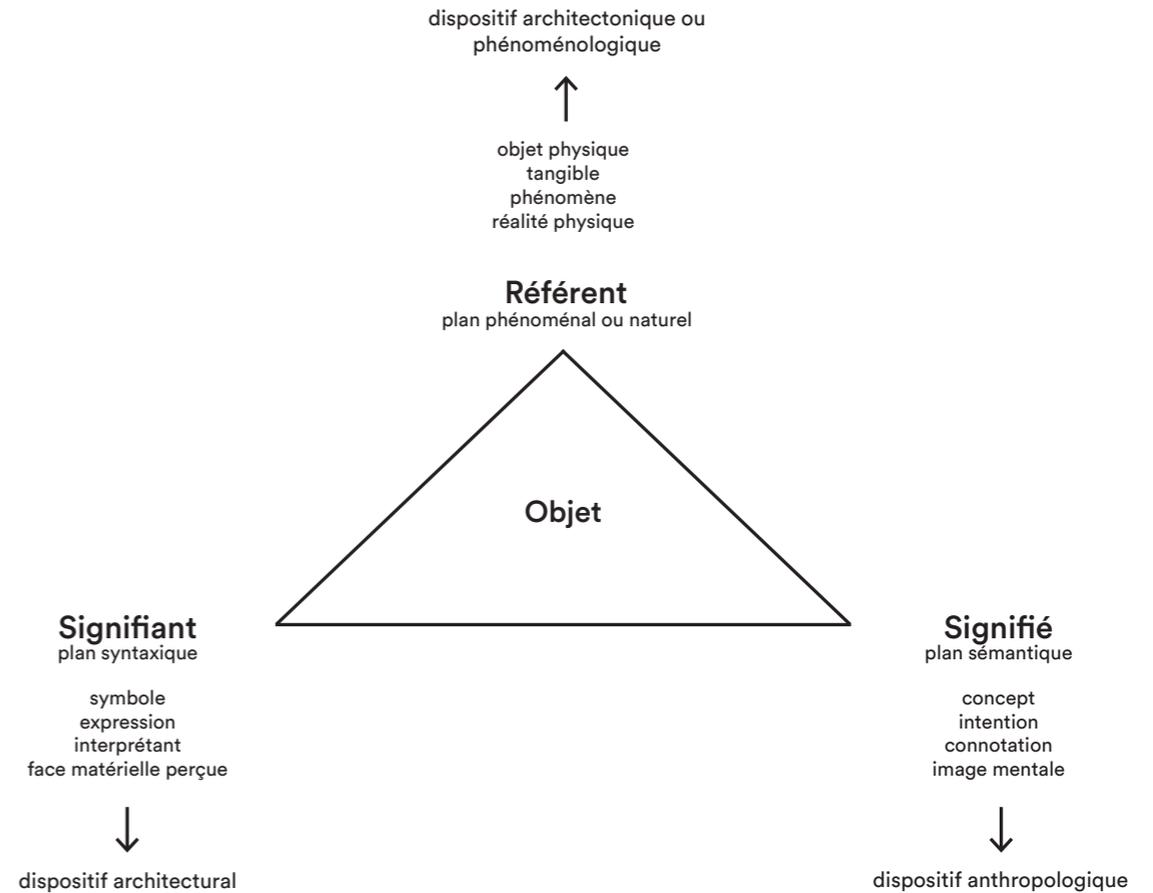


Schéma structurel du signe architectural

11 → Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 296

12 → Patrizio Ceccarini, *op. cit.*, p. 103

13 → Un logogramme est la plus petite unité significative d'un langage ; c'est un signe graphique représentatif d'une notion

14 → Etienne Souriau, *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, 2010, p. 1113

15 → Françoise Choay, « Sémiologie et urbanisme ». In *Le sens de la ville*. Paris : Éditions du Seuil, 1972, p. 17

16 → Remy Butler, *Réflexion sur la question architecturale*. Paris : Les Belles Lettres, 2015, p. 10

17 → Peter Halley, *La crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*. Paris : Beaux-arts de Paris éditions, 1992, p. 49

Peter Eisenmann et Jacques Derrida parlent ainsi de « writing architecture<sup>11</sup>», de « récit architectural ». La géométrie architecturale prend ainsi sens selon un code ; il s'agit d'une géométrie sémantisée, qui constitue un langage logographique<sup>12,13</sup>. En se basant sur la théorie des catastrophes de René Thom, l'objet architectural « [...] est le dépositaire des actions passées, et cela le rend intéressant pour l'interprétation des formes. C'est une mémoire. » L'artefact constitue un système de formes à interpréter.

Ainsi, l'architecture en tant qu'acte d'expression, est étroitement liée à la narration et au récit. Selon la définition qu'en donne Etienne Souriau, « la narration est l'acte de langage par lequel on raconte quelque chose, que cet acte soit oral ou écrit, réel ou fictif<sup>14</sup>. »

### La géométrie en crise

L'approche sémiotique de l'architecture, en analysant les mécanismes de la signification, nous permet d'aborder la crise architecturale et artistique que nous traversons depuis le XX<sup>ème</sup> siècle. La société à développement rapide dans laquelle nous vivons actuellement entraîne une hypo-signifiante des systèmes de signes qui nous entourent (à l'inverse des sociétés à développement lent qui disposent de systèmes hyper-signifiants)<sup>15</sup>. Les bâtiments, immobiles, sont incapables de suivre le rythme de notre société toujours plus mobile. De fait, nous assistons à un déclin de la fonction symbolique<sup>16</sup> dans notre société occidentale moderne.

Cette instabilité se retrouve de même dans le monde de l'art, où Peter Halley parle de crise de la géométrie. « Là où, autrefois, la géométrie était signe de stabilité, d'ordre et de proportion, il n'y a plus aujourd'hui qu'étalage de signifiés fluctuants, qu'images d'enfermement et de dissuasion<sup>17</sup>. »

Alors, la crise que nous vivons est celle du signifié. Ou plutôt celle des signifiés fluctuants. L'architecture est en effet sujette à ces phénomènes de perte, ou de substitution des signifiés ; les signifiants seuls perdurent. L'exemple de la cathédrale gothique en est l'illustration même : l'architecture gothique n'est pas uniquement un système structurel composé de voûtes et de croisées d'ogives, mais

contient en elle tous les éléments de la pensée scolastique du Moyen-Age, tels que l'abbé Suger a pu les définir au XII<sup>ème</sup> siècle<sup>18</sup>. Le code qui constituait la clef de lecture de l'édifice gothique s'est peu à peu perdu, laissant ses signifiants à des interprétations diverses.

Quand au XIX<sup>ème</sup> siècle apparaissent un nombre important d'églises néo-gothiques, ce ne sont pas les signifiés édités par Suger qui sont repris dans cette architecture. C'est la forme globale de l'édifice qui est imitée comme une forme de rhétorique. Ainsi désormais, c'est le style gothique qui connote la religiosité<sup>19</sup> ; au milieu des gratte-ciels de New-York, les églises néogothiques ne sont ni élancées, ni lumineuses. La forme fonctionne ainsi comme une rhétorique rassurante, une somme de signes morts qui nous apparaissent comme une solution codifiée. Le néo-gothique a repris les signifiants du gothique en ignorant les signifiés, faisant référence à une image du Moyen-Age religieux.

Puisque « la mise en évidence de la géométrie, qu'on en ait ou non une claire conscience, est le dévoilement de sa tradition historique<sup>20</sup> », l'érosion des signifiés est inévitable. Mais c'est l'accélération de ce phénomène, l'instabilité croissante des signifiés, le changement plus fréquent et profond des codes, qui ont entraîné cette crise que traversent l'art et l'architecture depuis les années 1960. L'histoire apporte, emplit et vide les formes de sens.

C'est ainsi que le minimalisme, avec Donald Judd ou Richard Serra (dont nous reparlerons dans un prochain paragraphe<sup>21</sup>), puis plus tard le déconstructivisme de Jacques Derrida ont apporté de nouvelles réflexions sur ce phénomène.

### La relation signifié / signifiant

Dans son travail de déconstruction, Jacques Derrida redéfinit les relations qui régissent le couple signifié / signifiant. En effet pour lui, le signifié est égal au signifiant : un signifié ne renvoie pas à un unique signifiant, mais à une chaîne de signifiants, permettant une ouverture du texte et le rendant mouvant. C'est ce que Charles Peirce appelle la « sémiase<sup>22</sup> illimitée », et qu'il définit comme la traduction d'un signe par un autre signe, conduisant à une chaîne de signifiants renvoyant à d'autres signifiants<sup>23</sup>.

18 → Qu'il explique dans son *Liber de administratione sua gestis*

19 → Umberto Eco, *op. cit.*, p. 278

20 → Edmund Husserl, *L'origine de la géométrie*. Paris : Presses universitaires de France, 1962, p. 203

21 → Voir chapitre 1, *L'absence de sens*, p. 20

22 → La sémiase est l'opération d'association d'un signifiant à un signifié

23 → Par exemple : eau qui renvoie à H<sub>2</sub>O, puis à *water*, puis à *goutte*, etc.

24 → Peter Eisenmann, « Conversation avec Peter Eisenmann ». In Jacques Derrida, *Les arts de l'espace: Ecrits et interventions sur l'architecture*. Paris : Éditions de la Différence, 2015, p. 66  
 25 → Voir schéma p. 17  
 26 → Voir chapitre 3, *Vue périphérique*, p. 39

Peter Eisenmann élimine le référent de la triade linguistique, avançant qu' « une œuvre architecturale, à la différence d'une peinture classique, d'une sculpture ou même de la littérature, n'a pas de référent réel [...] : elle n'imité rien, elle est parfaitement présence, ne renvoyant qu'à elle-même<sup>24</sup> ». Le référent est cependant pour nous une instance très importante dans la conception architecturale<sup>25</sup> : il renvoie aux phénomènes et à la face matérielle de l'objet plutôt qu'à un autre objet ou concept extérieur. Cet aspect du référent phénoménal sera par la suite primordial pour aborder la notion d'atmosphères que nous verrons dans un prochain temps<sup>26</sup>.

Pour se libérer du joug du sens, Eisenmann prône une coupure entre signifié et signifiant : la forme ne produit plus de sens, permettant de créer un objet autoréférentiel. On peut ainsi parler d'autopoïèse : le système se produit par lui-même, selon son code propre. Pour arriver à une architecture autonome, il ne traite dans son architecture que de l'aspect syntaxique<sup>27</sup> pour couper l'artefact du monde sémantique<sup>28</sup>.

Les signifiants ne dépendent plus des signifiés, on parle de « signes vides<sup>29</sup> ». Une fois la géométrie désémantisée, les signifiés sont mis en dérive et le sens est mis en suspens.

### L'absence de sens

Mais qu'implique vraiment l'abandon du sens dans un texte ? La perte de la valeur sémantique entraîne-t-elle inéluctablement l'incompréhension ? Au contraire ; tout le travail du haïku repose sur cette recherche de l'exemption du sens<sup>30</sup>.

Pourtant lisible, le haïku demeure insignifiant, évocateur, mais délicat et poétique. « Tout en étant intelligible, le haïku ne veut rien dire, et c'est par cette double condition qu'il semble offert au sens, d'une façon particulièrement disponible, serviable, à l'instar d'un hôte poli qui vous permet de vous installer largement chez lui<sup>31</sup>. »

L'enjeu du haïku est d'observer un moment précis, et de le transcrire en une forme contrainte et concise. Le haïku suggère le sentiment, mais ne l'exprime jamais : tout

27 → La syntaxe est la partie de la grammaire qui analyse les règles par lesquelles les unités linguistiques se combinent en un ensemble ; c'est l'étude du signifiant  
 28 → La sémantique est l'étude du signifié  
 29 → Martin Steinmann, *Forme Forte : Ecrits, 1972-2002*. Basel : Birkhäuser Verlag für Architektur, 2003

30 → Roland Barthes, *L'empire des signes*. Paris : Points, 1970, p. 112

31 → *Ibid.*, p. 93

**Signifiant / (Signifié)**

refus de sens  
 abstraction  
 logique mathématique  
 chaînes de signifiants



**Référent**

objet  
 réalité physique  
 autopoïèse  
 auto-référence

Schéma de relations des éléments d'un signe selon Jacques Derrida

est dans la suscitation.

Le soleil flamboie  
impitoyable et se moque  
du vent d'automne<sup>32</sup>

32 → Bashô, *Journaux de Voyage*,  
France : Verdier, 2016, p. 98

Abandonner le signifié sans pour autant altérer le signifiant est tout l'enjeu du haïku. Afin d'éviter tout égarement en symboles ou métaphores, le langage est limité. Devenu insignifiant, il ne décrit pas, ne définit pas : il désigne.

Libéré d'émotions, il ne confie que des impressions, des évocations. C'est au lecteur de se créer sa propre image. Le texte s'ouvre, devient mouvant, entraînant un signifiant vers un autre.

Délaisser le plan sémantique d'un texte au profit de l'aspect syntaxique entraîne sa désintégration<sup>33</sup>, menant au mutisme de l'écriture. Ce silence conduit à ce que Roland Barthes nomme une « écriture au degré zéro<sup>34</sup> » : elle devient neutre, purement indicative, innocente. Elle est libérée de toute servitude du langage, et n'est présente que dans ce silence.

33 → Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*. France : Points, 2014, p. 58

34 → *Ibid.*, p. 59



Donald Judd, *Sans titre*, 1969

C'est la démarche que suit Donald Judd dans son travail artistique. L'œuvre doit provoquer une sensation immédiate et compréhensible par le regardeur. Dans ses sculptures, l'effet provoqué n'est plus simplement visuel mais tend à englober le corps et l'espace qui détient l'œuvre.

La forme n'est plus prise comme une représentation de quelque chose d'autre : l'œuvre doit simplement « être ».

### Ambiguïté et polysémie

Il existe un élément dont nous n'avons pas encore parlé et qui joue un rôle primordial pour comprendre la relation entre signifié et signifiant : le code. C'est lui qui instaure les équivalences entre ces deux entités qui forment le signe.

De fait, la base de la communication implique que l'émetteur et le récepteur partagent le même code afin de déchiffrer le message. Pour autant, un code incomplet,

imprécis ou faible entraîne une signification ambiguë, mais n'invalide en aucun cas le signe. Et l'inexistence de code cause l'absence de signification, transformant ainsi le signe en stimulus.

C'est justement par ces variations sur le code que travaille le message esthétique<sup>35</sup> : par la mise en tension du code, l'émetteur augmente la durée nécessaire au destinataire pour faire le lien entre signifié et signifiant, et attire l'attention sur la forme propre du message avant tout<sup>36</sup>. Cette ambiguïté est un constituant essentiel à l'œuvre, car c'est le message ambigu et autoréflexif qui suscite en nous des émotions<sup>37</sup>.

35 → Voir annexe 1, p. 102-103

36 → Le message est alors dit « autoréflexif », cf. Umberto Eco

37 → Umberto Eco, *La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France, 1984, p. 124

38 → Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*. Paris : Points, 2015, p. 100

stimuli → crise → attente → satisfaction → rétablissement d'un ordre<sup>38</sup>

L'ambiguïté s'offre ainsi comme une source de diversité, du fait de la pluralité des signifiés qui coexistent en un seul signifiant<sup>39</sup>. Elle est le seul moyen de contrôler l'inéluctable érosion des signifiés ; plutôt que de lutter contre la mouvance des signifiés, leur donner la possibilité de « s'ouvrir » permet d'accompagner leur mouvement en admettant la forme comme un champ de possibilités<sup>40</sup>. C'est au destinataire d'établir lui-même son propre réseau d'équivalences et de relations, « de choisir ses directions, ses rapports, ses perspectives, et d'entrevoir, à partir de cette configuration individuelle, les autres interprétations, qui coexistent tout en s'excluant, par un phénomène simultané d'exclusion et d'implication<sup>41</sup>. »

39 → *Ibid.*, p. 9

40 → C'est le phénomène de « sémiose illimitée », décrit au paragraphe 5, p. 19

41 → *Ibid.*, p. 120

Le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans les double, triple aspects, des soupçons d'aspect (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regardeur. Toutes choses plus que suggestives, puisqu'elles apparaissent<sup>42</sup>.

C'est ce qui fonde la notion d'images potentielles : la réception de l'œuvre s'inscrit dans une dynamique imaginative de la part du regardeur. Comme nous l'avons vu précédemment, l'histoire joue un rôle important dans

42 → Odilon Redon, *À soi-même. Journal (1867-1915). Notes sur la vie, l'art et les artistes [1922]*. Paris : José Corti, 1961, p. 100

43 → Umberto Eco, *op. cit.*, p. 9

44 → Dario Gamboni, *Images potentielles, Ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*. Paris : Les presses du réel, 2016, p. 26. Dans son ouvrage, Dario Gamboni prend l'exemple du parement intérieur de marbre de la basilique Saint Marc à Venise qui, agencés avec un très grand soin et en contraste avec les mosaïques figuratives, forme un univers de tentures, de vagues, de ciels, de figures... à travers les veines de la roche



Eric Lapierre, *Centre d'art du Point du Jour*, 2008

l'interprétation et la compréhension des œuvres. Ainsi, si une partie du message de l'auteur se perd au cours du temps, l'indétermination et l'ambiguïté peuvent amener une qualité esthétique supplémentaire. Tout ce qui se trouve enfoui, tout ce qui est latent dans l'« œuvre ouverte<sup>43</sup> » s'anime dans le regardeur<sup>44</sup>.

C'est ce que nous apprend l'art moderne : c'est le regardeur qui fait l'œuvre. Pourquoi en devrait-il être autrement en architecture ? Car s'il est une chose qui m'apparaît comme primordiale en architecture, c'est de replacer l'homme au centre de l'artefact architectural.

Éric Lapierre utilise ainsi cette démarche, qui se base sur le principe freudien de « l'inquiétante étrangeté ». Dans son centre d'art du Point du Jour à Cherbourg par exemple, le code est mis en crise par l'emploi du matériau d'étanchéité pour la façade. Il est connu par tout le monde, mais considéré comme trivial, banal, voire choquant. Associé à la dimension de l'édifice, trop gros pour une maison mais trop petit pour un hangar, il rend la nature même du bâtiment insaisissable et ambiguë. Par son étrangeté et la mise en crise des codes que nous connaissons, il nous interpelle et nous force à l'observation.

Ce bâtiment nous interroge sur la réception de l'architecture par le regardeur. Paul Valéry nous dit qu'« il n'y a pas de vrai sens d'un texte. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens. »

C'est une fois que la géométrie est débarrassée de toute couche de sens qu'elle peut véritablement naître et prendre corps pour ce qu'elle est véritablement en chaque individu. Silencieuse, elle se rend polysémique et ambiguë, développant en chacun sa richesse.

Nous voyons donc tout l'enjeu d'étudier les phénomènes qui lient le regardeur à l'objet architectural. L'outil sémiotique ouvre à la phénoménologie en cela qu'il nous permet de comprendre ce qui unit l'homme aux phénomènes. La phénoménologie nous permet de « court-

circuiter » le schéma de raisonnement, de réflexion, pour atteindre directement les émotions de l'individu.

Il s'agit de nous amener à un certain état de « naïveté », passant par la mise en abyme de nos connaissances. C'est pour cela que la phase de désémantisation de la géométrie est fondamentale : car « nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer... Voilà le rêve...<sup>45</sup> »

C'est ce qu'appelle Umberto Eco « l'espace blanc » ; une écriture blanche, silencieuse, que chacun est libre d'investir de sa vision particulière et renouvelée. Ainsi, l'objet architectural ne sera plus autant victime de l'usure du temps ; il l'accompagnera, se renouvelant continuellement au gré de l'histoire.

45 → Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*. Paris : Points, 2015, p. 22

## 02 Phénoménologie et architecture : une conscience naïve

« Les innombrables points de vue des interprètes et les innombrables aspects de l'œuvre se répondent, se rencontrent et s'éclairent mutuellement, en sorte que l'interprète doit, pour révéler l'œuvre dans son intégralité, la saisir sous l'un de ses aspects particuliers, et qu'inversement un aspect particulier de l'œuvre doit attendre l'interprète susceptible de le capter et de donner ainsi de l'intégralité une vision renouvelée.<sup>1</sup> »

C'est ainsi que nous pouvons à présent aborder la phénoménologie ; débarrassés de la couche de signification que portait la géométrie, nous pouvons accéder à ce qu'elle a d'immanent<sup>2</sup> : son expérience sensible directe.

### « L'étonnement devant le monde<sup>3</sup> »

Le refus de la signification nous permet d'atteindre un contact avec le monde qui précède la raison et toute pensée sur ce monde ; retrouver une perception « sauvage » ou « brute »<sup>4</sup> avec ce dernier. « Laisser la parole purement au regard de la vue et mettre hors-jeu la visée transcendante qui est entrelacée avec la vue, mettre hors-jeu ce qui, intervenant en même temps, n'est qu'une prétendue possession d'une donnée, n'est qu'une pensée, et éventuellement n'est qu'une interprétation introduite par une réflexion surajoutée<sup>5</sup> » permet d'accéder directement aux émotions pures du regardeur. Les choses sont simplement là, dans leur évidence, nous plaçant dans un état de naïveté qui nous amène à regarder l'objet tel qu'il est réellement. Dans le cas de l'artefact architectural, cela signifie qu'il se détache de tout caractère représentatif pour se concentrer sur l'impact immédiat.

1 → Luigi Pareyson, *Estetica-Teoria della formatività*. Turin, 1954, p. 204

2 → Se dit de ce qui est contenu dans un être, qui résulte de sa nature même et non pas d'une action externe.

3 → Eugen Fink, *Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik*, Kantstudien, 1933, p. 331

4 → Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979, p. 263

5 → Edmund Husserl, *L'idée de la phénoménologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970, p. 89

C'est l'effet de la « madeleine de Proust » : des stimuli, des sensations font ressurgir de notre tréfonds des émotions, avant que nous n'ayons pu saisir les raisons de leur résurgence.

Je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire, de la même façon qu'opère l'amour, en me remplissant d'une essence précieuse : ou plutôt cette essence n'était pas en moi, elle était moi. J'avais cessé de me sentir médiocre, contingent, mortel. D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ?<sup>6</sup>

6 → Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*. Paris : Gallimard, 1946, p. 65

### Le processus d'émotion

La volonté de créer un objet pour lui-même, pour ses valeurs esthétiques propres est la base du travail des minimalistes et de Donald Judd en particulier. Cet objet autoréférentiel<sup>7</sup> contient en lui-même le code qui permet de l'appréhender. « L'absence de l'objet visé ne compromet pas le vouloir-dire<sup>8</sup> » : au contraire, elle provoque en nous un état de crise qui attend une résolution. À cause du signifié multiforme - par effet de sémiose illimitée<sup>9</sup> - la signification s'enrichit par réaction en chaîne, qui est caractéristique au champ esthétique. C'est ce processus qui engendre une émotion, due à l'attente interrompue ou inhibée de la résolution. Si la satisfaction était immédiate, il n'y aurait pas de choc émotif<sup>10</sup>.

7 → Voir chapitre 1, *L'absence de sens*, p. 20

8 → Jacques Derrida, *La voix et le phénomène: Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967, p. 106

9 → Voir chapitre 1, *La relation signifié/signifiant*, p. 19

10 → Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*. Paris : Points, 2015, p. 99

Tout langage en somme s'enseigne lui-même et importe son sens dans l'esprit de l'auditeur. Une musique ou une peinture qui n'est d'abord pas comprise finit par se créer elle-même son public,



Schéma de principe de la « madeleine de Proust »

11 → Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976, p. 219

12 → Umberto Eco, *La structure absente: Introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France, 1984, p. 160

13 → Gaston Bachelard, *La Poétique de l'Espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1957, p. 7

14 → Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 4  
15 → Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 9



Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942

si vraiment elle dit quelque chose, c'est-à-dire par sécréter elle-même sa signification.<sup>11</sup>

C'est en cela que réside toute la différence entre discours rhétorique et discours poétique. La rhétorique, en tant que « dépôt de formes mortes et redondantes<sup>12</sup> » ne sert que des solutions codifiées, connotant de manière rassurante des fonctions au regardeur ; à l'inverse, le langage poétique - par ses signes ambigus - oblige le récepteur à reconstituer lui-même un système de signifiés qui lui est propre. « L'image [poétique] a touché les profondeurs avant d'émouvoir la surface. [...] Elle prend racine en nous-même.<sup>13</sup> »

Et c'est bien là la richesse du recours à la phénoménologie de la perception en architecture : de considérer la possibilité de points de vue totalement divers, qui coexistent en un seul artefact architectural.

### Un réel à décrire

Selon Gaston Bachelard, « l'image, dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naïve.<sup>14</sup> » Tout le travail phénoménologique est donc de « réveiller d'abord cette expérience du monde<sup>15</sup> », de décrire et non d'analyser, de se reporter à nos sensations et non à nos connaissances. Revenir à un état de candeur qui nous permette d'établir un modèle de connaissances uniquement basé sur les phénomènes.

C'est ce qui nous marque dans la peinture d'Edward Hopper en particulier, ses toiles sont une forme saisie et reconstruite du monde, qu'il retranscrit de manière originale. Il peint des moments éphémères, figés dans la toile ; ce sont des instantanés qui n'ont pour seul désir de marquer ce qui a été.

A l'instar du haïku, sa peinture ne communique en nous des sentiments que par évocation. Les positions des personnages, les lumières nous laissent penser qu'un possible drame est à venir, laissant planer une certaine indétermination dans la scène décrite et permettant une liberté d'interprétation à celui qui le regarde.

De fait, que penser des figures de styles ?

Analogies, métaphores, références, allusions, symbolismes, narrations ? Des outils qui font appel à la mémoire collective, historique ou populaire, et qui de fait sont victimes d'obsolescence ou d'une possible incompréhension.

Ainsi, Robert Venturi fait appel à tout un ensemble d'images signifiantes liées à l'histoire ou bien tirées du paysage quotidien. L'extension de la National Gallery de Londres établit des correspondances avec le bâtiment principal par analogie ou plagiat ; la reprise du style se veut comme le lien définitif entre les deux entités. Dans le cas de la Vanna Venturi House, il utilise en métaphore le toit en pente, comme pour nous rappeler ironiquement ce qu'est une maison ; mais cette maison ne peut exister qu'en reconnaissant l'existence d'un passé moderne, puisqu'elle se pose comme son antithèse. Le rejet du passé entraînerait son mutisme complet<sup>16</sup>.

Aldo Rossi fait quant à lui appel à des valeurs culturelles communes et à la mémoire collective. À travers ses édifices, Rossi offre une image d'un passé disparu, mis en suspens et basé sur la répétition et la permanence de formes anciennes. Apparaissant par anachronisme, les images que Rossi propose appartiennent à la mémoire de l'architecture, se figeant en formes, mais sont sujettes à la désuétude.

Jean Nouvel aussi, dans son tribunal de Nantes, fait grand emploi de métaphores. Implacable et puissant, le bâtiment se veut une allégorie de la justice. Réinterprétant des signes et des symboles hérités des édifices publics traditionnels, il veut présenter une vision actualisée de la justice... ou tout du moins d'une certaine vision de la justice, subjective à l'architecte.

L'architecture doit désormais signifier. Elle doit parler, raconter, interroger [...] Pour cela tous les moyens sont bons : le symbole, la référence, la métaphore, le signe, le décor, l'humour, le jeu, l'ironie, le plagiat, l'innovation, la tradition, le style... Tous les mots sont permis.<sup>17</sup>

Mais dans ce désir compulsif de signifier, n'est-il pas paradoxal d'user de moyens qui à terme se videront



Robert Venturi, *National Gallery*, London, 1990

16 → Voir annexe 2, p. 104-105



Aldo Rossi, *Fontaine monumentale sur la Place de la mairie*, Segrate, 1966



Jean Nouvel, *Tribunal de Nantes*, 2000

17 → Jean Nouvel, *L'avenir de l'architecture n'est plus architectural*, 1980, voir annexe 3, p. 106-111

de sens ? Du fait même de leur nature rhétorique, le recours aux figures de style en architecture nous confronte à une possible incompréhension ou un affaiblissement inéluctable du message porté par l'édifice. C'est bien là tout l'enjeu de l'architecte : comment concevoir une architecture pérenne dans un environnement toujours plus fugace ?

### Une voix qui garde le silence

Un début de réponse pourrait bien se trouver dans la phénoménologie : en faisant abstraction de ce qui n'est qu'une « interprétation introduite par une réflexion surajoutée<sup>18</sup> », nous pouvons revenir aux choses telles qu'elles se présentent réellement, dans leur pure évidence, « et la vue ne fait précisément que porter son regard sur elles<sup>19</sup> ». Apparaît alors le « silence phénoménologique », la « voix qui garde le silence<sup>20</sup> », déliée de tout discours, qui ne contient pas d'objet visé mais qui ne compromet en rien le « vouloir-dire<sup>21</sup> »

C'est ce qui nous ramène à Roland Barthes, qui définit le neutre comme un moyen de se détacher des stéréotypes, car le neutre est ce qui déjoue le paradigme (l'opposition de deux termes dont nous actualisons l'un pour produire du sens)<sup>22</sup>.

Le travail de Miroslav Šik correspond bien à cette définition du neutre. Se refusant à tout signe d'exubérance dans son architecture, rejetant le choix entre le « vieux » et « moderne », il développe ainsi l'« Altneu<sup>23</sup> ». Son architecture se veut disparaissante, discrète, fusionnant les tissus urbains existants.

Dans son ensemble de logements à Haldenstein, en Suisse, l'architecte instaure le doute. On ne sent à premier abord pas de rupture au sein de l'îlot. Puis, en se rapprochant, certains détails modernes nous apparaissent : une façade en béton et non en enduit traditionnel, des garde-corps en verre, des montants métalliques plutôt qu'en bois... Sans être anachronique, il développe un ensemble qui concilie les deux époques ; c'est le travail de l'atmosphère qui devient primordial pour lui. Finalement, ce qui caractérise ce projet, c'est son anonymat.

18 → Edmund Husserl, *op. cit.*, p. 89

19 → *Ibid.*, p. 113

20 → Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 83

21 → Voir chapitre 2, *Le processus d'émotion*, page 28

22 → Roland Barthes, *Le Neutre: Cours Au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil / Imec, 2002, p. 31

23 → Que l'on pourrait traduire par « vieux-neuf » ou « nouveau-vieux ».



Miroslav Šik, *Logements «Bürgerhuus»*, Haldenstein, 2008

Comme Merleau-Ponty l'écrit, l'indéterminé est un phénomène positif<sup>24</sup>. La parole silencieuse peut être riche<sup>25</sup> ; chacun est libre de remplir intuitivement un signe vide. Tout langage a la capacité de s'enseigner lui-même, « la signification [étant] secrétée par la structure même des signes, et c'est pourquoi l'on peut dire à la lettre que nos sens interrogent les choses et qu'elles leur répondent<sup>26</sup> ». Car même le silence apparaît à terme comme un signe : produit expressément pour ne pas en être, il est très vite récupéré comme tel<sup>27</sup>.

Selon Greimas, « le monde naturel est un langage figuratif dont les figures sont faites de 'qualités sensibles' du monde et agissent directement - sans médiation linguistique - sur l'Homme<sup>28</sup> ». Si bien que l'objet est perçu par le corps avant que l'esprit n'ait pu en comprendre la loi intelligible sous-jacente. La phénoménologie ne fait que de soutenir ce mouvement naturel en délaissant l'étape de déchiffrement intellectuel. L'image poétique selon Bachelard est une émergence du langage au-dessus du langage signifiant.

Ce constat est ainsi primordial pour nous : l'expérience architecturale est avant tout pré-intellectuelle. Les ambiances, les atmosphères nous touchent avant toute compréhension symbolique de l'espace qui nous entoure.

L'approche phénoménologique est une tâche qui peut apparaître comme laborieuse, voire insurmontable : il est difficile d'atteindre cet état d'innocence culturelle nécessaire. A l'inverse, si ne plus rien vouloir représenter devient l'unique critère de projection, le risque est aussi de tomber dans l'excès.

De fait, il est essentiel de revenir à la base de notre perception, que sont nos sens et notre corps pour éviter de faire fausse route.

24 → Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 28

25 → Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible Et l'Invisible*. Paris : Gallimard, 1979, p. 316

26 → Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976, p. 375

27 → Roland Barthes, *op. cit.*, p. 54

28 → Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1979, p. 234



Miroslav Šik, *Logements «Bürgerhuus»*, Haldenstein, 2008

# 03 D'une architecture sémantique vers une architecture somatique

L'acte de désémantisation seul n'est pour autant pas suffisant pour replacer l'homme au centre du processus de morphogénèse architecturale. Ayant dit précédemment que l'expérience architecturale était avant tout pré-intellectuelle, et que l'exemption du sens au sein de l'artefact architectural nous permettait de toucher notre inconscient, nous devons à présent nous pencher sur l'appareil réceptif des sensations : notre corps.

L'enjeu de ce prochain chapitre est d'aborder la perception même de l'espace architectural. Ainsi, par le biais de la réduction phénoménologique, nous pourrions effectuer la transition d'une architecture sémantique à une architecture somatique<sup>1</sup>.

## Le corps dans le monde

Dans l'expérience architecturale, le rôle du corps est primordial en tant que siège de la perception. La Renaissance et la découverte de la représentation perspective a largement contribué à placer l'œil comme l'outil principal - voire l'unique outil - de perception de l'architecture.

La relation corps-monde est cependant bien plus complexe que cela. Comme l'explique Merleau-Ponty, le corps et le monde forment un système indivisible ; le corps agit comme « le cœur dans l'organisme : il maintient continuellement en vie le spectacle visible, il l'anime et le nourrit intérieurement<sup>2</sup> ». Le voyant et le visible s'incorporent, s'entrelacent.

L'espace n'est plus celui dont parle la *Dioptrique*, réseau de relations entre objets, tel que le verrait un tiers témoin de ma vision, ou un géomètre qui la reconstruit et la survole, c'est un espace

1 → Qui se rapporte au corps, dans sa dimension physique et non psychique

2 → Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*. Paris : Gallimard, 1976, p. 245

compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. À tout, le monde est autour de moi, non devant moi<sup>3</sup>.

3 → Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Gallimard, 1985, p. 59

“L'hégémonie oculaire”, le bombardement incessant d'images dans notre monde contemporain n'a fait qu'accélérer la scission et l'incompréhension entre regardeur et objet architectural. Devenu simple spectateur devant une architecture 'rétinienne' qui ne l'incorpore plus, l'individu se retrouve face à un environnement incompréhensible, hostile.

Pour saisir comment nous percevons notre monde, il faut prendre le corps non pas comme « une somme d'organes juxtaposés<sup>4</sup> », mais comme « un système synergique dont toutes les fonctions sont reprises et liées dans le mouvement général de l'être au monde<sup>4</sup> ». Afin de répondre à un corps intersensoriel, l'artefact architectural se doit donc d'être un objet multisensoriel, ce que nous aborderons plus tard dans ce chapitre.

4 → Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 280

### Point de vue perspectif et point de vue multiple

Avant de poursuivre plus loin sur l'inclusion de tous les sens dans l'expérience architecturale, nous allons nous concentrer sur le phénomène de la vision en lui-même. La vision perspective nous amène à regarder et considérer le bâtiment selon un point de vue privilégié ; à terme, le centrisme oculaire a entraîné une réduction dans l'architecture, simplifiant l'expérience spatiale en une image publicitaire<sup>5</sup>. La vision perspective détache et contrôle, nous imposant une vision géométrique, nous plaçant dans une position de simples observateurs, nous rejetant complètement de l'expérience de l'objet architectonique.

5 → Juhani Pallasmaa, *Le Regard des Sens*. Paris : Édition du Linteau, 2010, p. 34



William Turner, *Pluie, vapeur, vitesse*, 1844

Ce constat et le rejet de la vision ciblée a débuté dans le monde de l'art, notamment avec le peintre William Turner, dont la vision personnelle de la peinture peut enrichir notre approche de l'architecture. Turner se pose en opposition avec la tradition classique, refusant l'imitation et les conventions pour se concentrer sur son propre ressenti de la nature. Sa peinture à l'huile révèle le matériau et devient partie intégrante de son œuvre. Délaissant le réalisme pour

retranscrire ses impressions, ses toiles se chargent de textures qui soulignent les effets des matériaux, les surfaces, les lumières. Ainsi, l'eau qu'il peint s'apparente soudain plus à du marbre, les couleurs se fondent en un mélange dramatique lors d'un orage<sup>6</sup>...

Turner reprend ainsi le précepte de Léonard de Vinci :

Si tu regardes des murs barbouillés de tâches, ou faits de pierres d'espèces différentes, et qu'il te faille imaginer quelque scène, tu y verras des paysages variés, des montagnes, fleuves, rochers, arbres, plaines, grandes vallées et divers groupes de collines. Tu y découvriras aussi des combats et figures d'un mouvement rapide, d'étranges airs de visages, et des costumes exotiques, et une infinité de choses que tu pourras ramener à des formes distinctes et bien conçues. Il en est de ces murs et mélanges de pierres différentes, comme du son des cloches, dont chaque coup t'évoque le nom ou le vocable que tu imagines<sup>7</sup>.

Ce principe renvoie directement à la notion d'images potentielles et d'ambiguïté développée précédemment<sup>8</sup>. Turner est l'un des premiers à développer la vision floue et à peindre des atmosphères, des impressions de souvenirs : « Atmosphere is my style<sup>9</sup> ».

Turner travaille sur ses toiles à différentes échelles : tout d'abord, la toile est perçue de loin, comme une polyphonie de couleurs, un ensemble flou et harmonieux. En se rapprochant, on commence à saisir les détails du sujet et certaines parties s'éclairent, misent en valeur par les couleurs en fond. Enfin, en se plaçant proche de la toile, on voit le matériau peinture, façonné par la main du peintre, on perçoit le geste lui-même, et la multitude de textures qui prennent place dans le tableau.

L'ambiguïté et le flou des images nous interrogent, nous incitent à nous rapprocher de l'objet, nous poussent à l'examiner de plus près. « J'ai [...] éprouvé que l'aspect de l'objet allait changer, que quelque chose était imminent dans cette tension comme l'orage est imminent dans les nuages. Soudain le spectacle s'est réorganisé donnant satisfaction à mon attente imprécise<sup>10</sup> ». La peinture

6 → Lawrence Gowing, *Turner : Peindre le Rien*. Paris : Macula, 1994, p. 13



William Turner, *La jetée de Calais*, 1803



La texture de l'eau devient en s'approchant semblable à du marbre



7 → Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, tome II. Paris : Gallimard, 1987, p. 274

8 → Voir chapitre 1, *Ambiguïté et polysémie*, p. 22

9 → William Turner, à John Ruskin en 1844.

10 → Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 40

Façade de l'entrepôt Ricola  
d'Herzog & de Meuron, 1987



La façade au lointain donne  
l'impression d'une grande surface,  
puis en se rapprochant elle donne  
à voir un tout autre aspect



De près, tous les éléments sont  
lisibles, posés les uns à côté des  
autres. Chaque point de vue,  
chaque position de notre part  
montre un aspect de cette façade



inclut le corps du regardeur et son mouvement, et l'incorpore par son incitation à bouger autour de l'objet. La somme des textures et matières qu'il met en œuvre dans ses tableaux développe la face haptique<sup>11</sup> de notre corps en plus de la vue.

C'est la méthode développée par Herzog & de Meuron dans leur entrepôt Ricola à Laufen. La forme parallélépipédique est traitée de manière uniforme sous toutes ses faces, n'offrant aucun point de vue privilégié, et développe une façade composée de panneaux d'Eternit<sup>12</sup>.

La complexité de l'assemblage de la façade n'apparaît que lorsque l'on s'en approche ; l'artefact architectural développé par Herzog & de Meuron est multi-scalaire, et le mouvement de notre corps est primordial pour percevoir tous les aspects qui coexistent en un seul objet. C'est à travers le mouvement que le regardeur recompose petit à petit l'édifice, formant sa propre synthèse de l'objet dans son esprit.

### Vue périphérique

La vision floue ou périphérique, qui implique une perte du 'focus'<sup>13</sup>, nous fait perdre la définition des formes au profit d'une expérience spatiale inconsciente. C'est cet abandon de la phase intellectuelle dans l'expérience architecturale au profit d'une phase purement sensorielle - propre à l'approche phénoménologique - qui nous permet d'aborder le concept d'atmosphère<sup>14</sup>.

Le caractère purement somatique de l'expérience des atmosphères, l'usage de la vision périphérique nous intègrent et nous incorporent dans l'espace qui nous entoure. Nous ne sommes plus de simples spectateurs : « toute perception est l'acte de fusion et d'unification du sujet et de l'objet<sup>15</sup>. »

William Turner déjà travaillait avec les atmosphères. L'agencement des couleurs en taches vives forment un ensemble abstrait, une image floue ; sa peinture est une mise en œuvre des sensations par la couleur.

Les couleurs ne portent aucune signification précise, et elles sont disposées sur la toile selon leurs qualités intrinsèques et leurs effets sur le regardeur : « la couleur [...] s'annonce alors par l'expérience d'une certaine

11 → Qui est relatif à la sensation de toucher. Deleuze définit cette notion ainsi : « Haptique est un meilleur mot que tactile, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, mais laisse supposer que l'œil peut lui-même avoir cette fonction qui n'est pas optique. » *Mille plateaux*. Paris : Editions de Minuit, 1980, p. 614  
12 → Panneaux de fibre-ciment

13 → Soit la condition précise et la clarté d'une image

14 → Au sens d'un milieu qui exercerait sur les individus se trouvant en son sein une influence particulière

15 → Ernst Cassirer, *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Paris : Minuit, 1983, p. 189

16 → Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 255

17 → Philippe Rahm, « Architecture blanche de l'architecture postcritique », in *La nuit est plus sombre avant l'aube*. Paris : Manuella, 2015, p. 150

attitude du corps qui ne convient qu'à elle et la détermine avec précision<sup>16</sup> ».

C'est ce que Philippe Rahm explique en prenant l'exemple de la couleur rouge<sup>17</sup>. Quand Venturi utilise cette couleur sur sa caserne de pompier, elle signifie par métaphore et analogie, renvoyant directement au code bien connu associant "rouge" et "pompier". A l'inverse, Rahm propose de prendre le rouge dans toute sa technicité et complexité, en tant que longueur d'onde électromagnétique (autour de 800 nanomètres) ; étant la plus grande du spectre visible, elle est chargée en énergie et passe plus profondément dans la peau, transmettant de la chaleur au contact avec la peau. Débarrassé de sa couche de signification, le rouge dans toute son objectivité agit comme un ensemble de phénomènes directement sur le corps.

Le travail d'Olafur Eliasson est en ce sens très intéressant. Ses œuvres mettent en place un environnement chargé de caractéristiques sensorielles fortes<sup>18</sup>, visant à influencer le corps et donc notre comportement vis-à-vis de ce milieu artificiel. Le corps tout entier est enveloppé et l'atmosphère du lieu stimule nos sensations.

Dans *The Weather Project*<sup>19</sup>, Olafur Eliasson installe dans un vaste espace un soleil artificiel, composé de multiples lumières mono-fréquences<sup>20</sup>, transformant le champ visuel en un vaste paysage bichrome. De plus, un léger brouillard se propage dans l'espace, créant des sortes de formations nuageuses. L'ensemble crée un milieu où le visiteur est entièrement plongé : l'espace n'est plus seulement vu, il est vécu. Dans ce microcosme artificiel, en contraste total avec le temps londonien, les visiteurs s'installent, s'asseyent, s'allongent à même le sol pour profiter de quelques instants de soleil artificiel.

L'architecture de Philippe Rahm est semblable dans son approche climatique des atmosphères. Ayant observé les relations empathiques que les individus entretiennent avec la réalité qui les entourent<sup>21</sup>, il met en œuvre toutes les conditions atmosphériques disponibles pour amorcer et influencer nos comportements et nos mouvements.

Les espaces qu'il crée sont des pièces purement fonctionnelles, neutres, des volumes capables dans lesquels

il décline une succession de conditions de température, d'humidité, de lumière, qui créent des microclimats générant ainsi une diversité de situations et de manière d'habiter l'espace<sup>22</sup>. L'espace vécu est délesté de toute charge sentimentale<sup>23</sup>, et est purement sensuel<sup>24</sup>, pour atteindre une écriture blanche selon la définition de Roland Barthes<sup>25</sup>. Le langage narratif est déconstruit au profit de la sensation pure.

### L'objet multisensoriel

Nous avons ainsi vu que « le corps [...] comprend son monde sans avoir à passer par des "représentations", sans se subordonner à une "fonction symbolique" ou "objectivante"<sup>26</sup> ». Il est possible d'amorcer nos comportements et mouvements par de simples stimuli, sans avoir recours à la sémantique.

Comment matérialiser ces atmosphères au sein d'un artefact architectural ? Si le travail climatique est un début de réponse, ce n'est pas pour autant le seul outil dont les architectes disposent.

L'homme possède d'autres sens que la vue pour appréhender son monde ; l'odorat, l'ouïe et le toucher n'en sont que quelques exemples<sup>27</sup>. Les objets multisensoriels impliquent le corps tout entier dans l'expérience architecturale et nous transportent d'un espace vu à un espace vécu.

La Bruderklause Kapelle de Peter Zumthor en est un très bon exemple. La mise en œuvre du béton très particulière attise nos sens du toucher et de l'odorat en plus de la perception visuelle. Le béton est monté comme un pisé, couche par couche entre des banches et un amas de bois ; le bois est ensuite brûlé à l'intérieur. L'incendie laisse ainsi ses traces, imprimant une texture et empreignant l'espace d'une odeur de brûlé. Comme une "madeleine de Proust", ces stimuli agissent sur nous et nous renvoient à nos expériences précédentes, l'odeur peut nous rappeler un feu de cheminée.

De même dans sa maison de retraite à Masans, il utilise un plancher en bois pour le bruit qu'il produit lorsque l'on marche dessus. Ce bruit caractéristique du bois nous évoque le plancher craquant des anciennes maisons.

Pour approfondir ce principe d'"embodiment"<sup>28</sup>,



Philippe Rahm, *Domestic astronomy*, 2009

22 → *Ibid.*, partie 1.2.04

23 → Le sentiment correspondant à une phase intellectualisée de notre perception d'une situation ou un environnement, à l'inverse de la sensation, qui est un phénomène qui induit une stimulation chez l'individu

24 → Qui est relatif aux sens

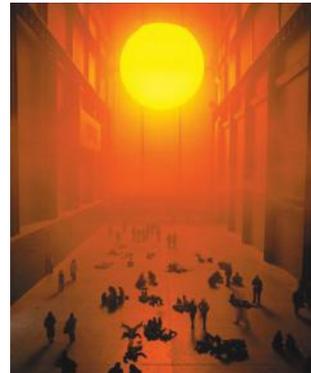
25 → Voir chapitre 1, *L'absence de sens*, p. 22

26 → Maurice Merleau-Ponty, *La Phénoménologie de la Perception*, op. cit., p. 175

27 → Les recherches médicales dénombrent beaucoup plus que cinq sens ; on trouve notamment le sens de l'équilibre, la perception de température, de la douleur, etc.

28 → L'"embodiment" est un concept psychologique qui étudie comment notre cognition influence nos sentiments, notre pensée et notre comportement

18 → Olfactives, thermiques, photométriques, hygrométriques, sonores, etc.



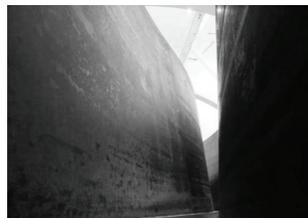
Olafur Eliasson, *The weather Project*, 2003

19 → Installation réalisée en 2003 au Tate Modern, London, dans la halle aux turbines

20 → Qui émettent une lumière à une fréquence tellement faible que seules les couleurs jaune et noire sont visibles

21 → Philippe Rahm, *Constructed atmospheres : architecture as meteorological design*. Milan : Postmedia Books, 2014, introduction, paragraphe 2

29 → Collection permanente du musée Guggenheim de Bilbao



Richard Serra, *The Matter of Time*, 1994 - 2005

30 → Gilles Deleuze, *Francis Bacon - Logique de la Sensation*.

Paris : Editions du Seuil, 2002  
31 → Voir chapitre 3, *Point de vue perspectif et point de vue multiple*, p. 36

32 → Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible Et l'Invisible*. Paris : Gallimard, 1979, p. 173



Peter Zumthor, *Kolumba Museum*, Cologne, 2007

les œuvres de Richard Serra nous permettent de comprendre comment la perception peut agir directement sur notre corps. Dans « *The Matter of Time*<sup>29</sup> », l'entrelacement des diverses ellipses forment entre elles des espaces de natures variées. Les plaques d'acier s'élancent autour de nous, nous confrontant à un parcours déroutant. Le mouvement des parois se ressent au plus profond de nous-même ; chaque penchement, compression, dilatation, est perçu par notre corps, nous transmettant tour à tour une sensation de malaise - parfois proche de la claustrophobie -, de frayeur, puis de soulagement... L'espace est ressenti, vécu par chacun.

Cette expérience de perception spatiale qui agit sur le corps nous introduit au concept de "vision haptique", que Gilles Deleuze définit comme la combinaison de la vue et du toucher dans la perception<sup>30</sup>. Des matériaux, des textures, qui mettent en œuvre une plastique particulière ou tout simplement agréable, nous incitent au toucher. L'objet architectural "communique" ainsi avec nous, nous invite au contact, à nous rapprocher de sa surface. L'artefact s'offre sous une infinité d'aspects différents qui coexistent<sup>31</sup>. En éveillant ces expériences corporelles, l'architecture nous procure des sensations, amorce nos comportements, conditionne notre perception de l'espace qui nous entoure. « Le regard [...] enveloppe, palpe, épouse les choses visibles<sup>32</sup> ».

A Cologne, au Kolumba Museum, Zumthor nous offre un très bel exemple de forme et de texture qui incitent notre toucher. Une poignée de porte moulée dans un panneau de béton, selon un dessin très étudié, dont les courbes et l'aspect semblent inviter notre main à l'effleurer. La forme, bien qu'inhabituelle, s'offre cependant à nous comme immédiatement compréhensible. L'objet est capable par ses caractéristiques et son dessin d'évoquer sa fonction. On parle alors d'affordance, que nous aborderons dans notre prochain chapitre avec plus d'attention.

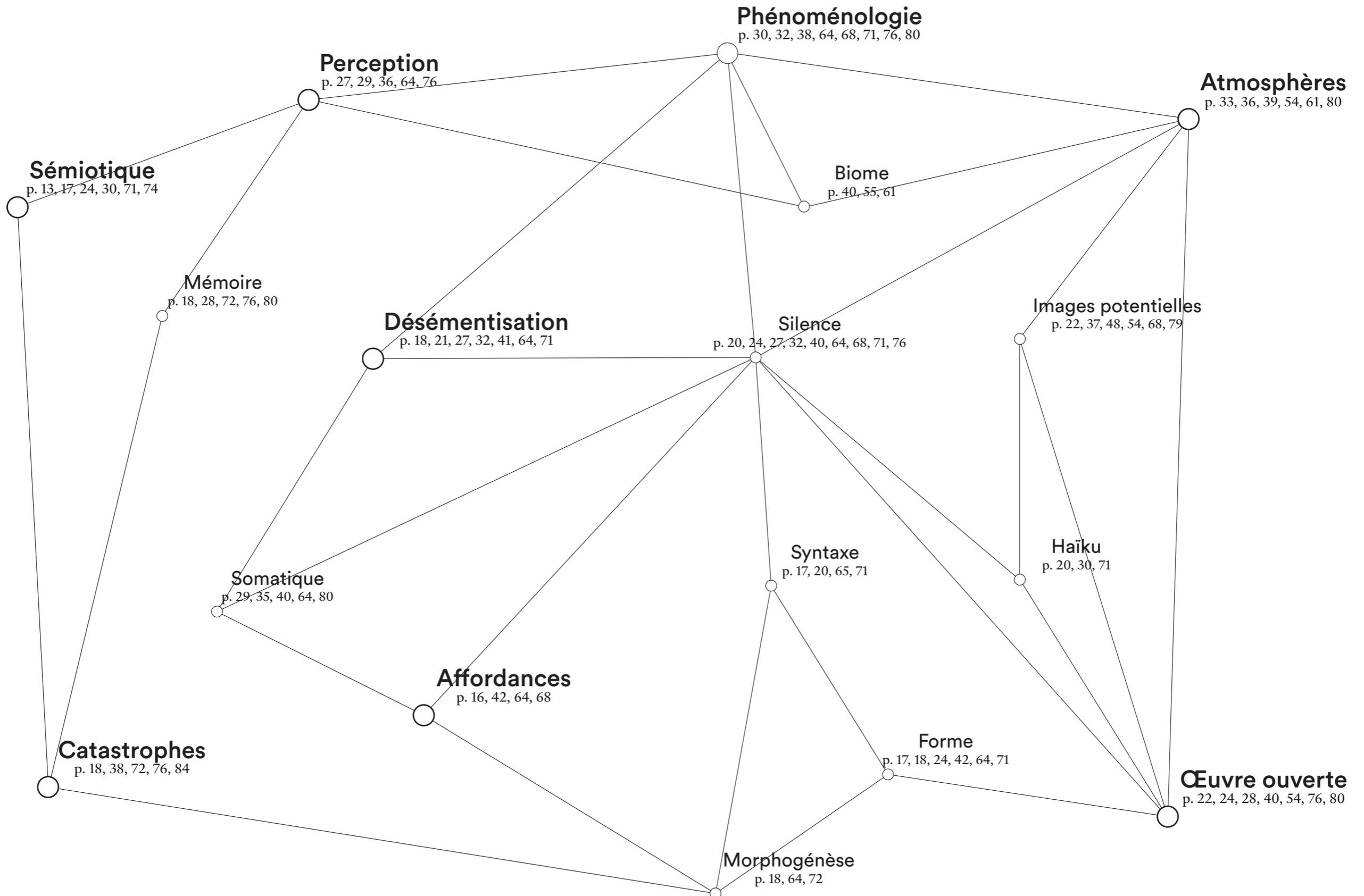
### Pour conclure

En créant des artefacts architecturaux exempts de signification mais chargés de sensations, les architectes nous permettent de développer notre rapport direct au monde qui nous entoure, nous posons un regard "naïf" notre monde concret. Ces édifices, perdant toute symbolique,

établissent avec nous des liens émotionnels, et non plus intellectuels.

Agissant différemment sur chaque individu, qui charge les sensations - les signifiants vides - avec ses propres souvenirs et sa propre imagination, les objets architecturaux s'ouvrent à une diversité d'interprétations. L'artefact et l'homme se retrouvent unis par la perception. Refusant toute lecture symbolique, toute création d'image, ces artefacts résistent à la crise du signe de notre époque contemporaine.

Grâce à l'ensemble de ces notions que nous venons d'aborder - sémiotique, phénoménologie, perception -, nous pouvons à présent traiter de la dernière partie de ce mémoire. La constitution de cet outil d'analyse et de conception architectural nous permet à présent de disserter sur le bâtiment très particulier de Peter Märkli, *La Congiunta*.





## 04 Réflexions sur La Congiunta

Ce dernier chapitre s'attachera à mettre en lumière les notions abordées dans les trois parties précédentes au travers d'un exemple unique : La Congiunta, de l'architecte suisse alémanique Peter Märkli. Il s'agit d'un édifice très singulier, érigé entre 1990 et 1992 à Giornico, dans le Tessin, pour présenter les œuvres de l'artiste Hans Josephsohn. Le dessein de la fondation "La Congiunta" est en apparence simple : acheter un terrain, y construire un bâtiment, y déposer des œuvres, et laisser la porte ouverte. L'édifice que Märkli nous livre en réponse est un ensemble marquant et unique. Par sa richesse, il nous permet de donner corps aux notions que nous venons d'aborder et de poursuivre ainsi dans notre réflexion.

Un élément remarquable du travail de Peter Märkli, et qui ressort admirablement dans la Congiunta, est la simplicité de ses œuvres. Une simplicité qui ne vise rien d'autre que la précision, la concision et la clarté. Pour reprendre une phrase de Ludwig Mies van der Rohe, « la simplicité n'implique aucune pauvreté culturelle, si nous nous efforçons de capturer autant de beauté que possible<sup>1</sup>. » De La Congiunta émane une beauté qui provient de sa restriction à l'essentiel. Elle pourrait paraître rude pour certains yeux, mais il s'en dégage une sensualité brute, que l'on pourrait comparer à celle du paysage qui l'entoure, la vallée de la Léventine.

### « Un monde sans fenêtres<sup>2</sup> »

En descendant dans la vallée de la Léventine, dans un paysage de montagnes à la fois rocheux et boisé, on discerne à travers les arbres un curieux édifice par-delà la rivière Ticino. Une silhouette allongée de béton, composée

1 → Phrase prononcée dans une émission radiophonique en 1931

2 → D'après un article de Martin Steinmann sur la Congiunta, "A World without Windows." *Faces, journal d'architectures*, n. 26, 1992, p. 51-53

de plusieurs parties de hauteurs différentes et couronnées de longues boîtes d'une teinte marron, se présente à côté des vignes. Pour y entrer, il suffit de demander la clé à l'auberge du village : il n'y a pas de gardien.

La marche de l'auberge à La Congiunta nous fait découvrir Giornico, un petit village de pierre tessinois bordé par une rivière au lit rocailleux. On la traverse par deux ponts d'époque romane, sur lesquels on peut admirer trois églises, romanes elles-aussi. La montagne nous entoure, ne laissant le soleil apparaître en hiver que très brièvement. La lumière qui habite la vallée en cette saison est rare, mais d'une très grande beauté et intensité.

Là où finit le village, on aperçoit de nouveau La Congiunta. Nous marchons à présent le long de vignes et de champs, la montagne se prête comme fond pour l'édifice monolithique. La forêt fait ressortir ses bords francs et sa face échancrée, éclairée par le soleil qui se trouve dans notre dos.

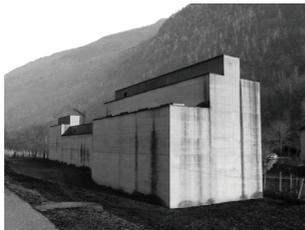
Le bâtiment ne laisse entrevoir aucune ouverture. La lumière du matin passe à présent à travers les ouvertures à claire-voie qui surmontent le béton. Il nous faut contourner l'édifice pour trouver la porte.

Ce long parcours nous permet ainsi de saisir chacune des façades de La Congiunta. Enigmatique et mystérieuse, elle nous amène à l'observer sous toutes ses faces avant de pouvoir le pénétrer. C'est ainsi que l'on comprend que ce monolithe est constitué de quatre parties, définies par leurs arrêtes et leur volume respectifs.

La forme du bâtiment est ambiguë ; monolithique et close, elle nous renvoie à l'image des usines qui ponctuent la vallée. Mais sa situation excentrée et sa forme travaillée, allongée et fine, nous renvoient à l'image des multiples églises romanes qui habitent elles aussi la Léventine. A l'instar des trois édifices romans qui marquent déjà le village de leur silhouette particulière, La Congiunta semble s'insérer dans un système d'édifices religieux ponctuant la vallée. La marche que nous devons accomplir pour l'atteindre rappelle un pèlerinage.



La Congiunta, en arrivant du village

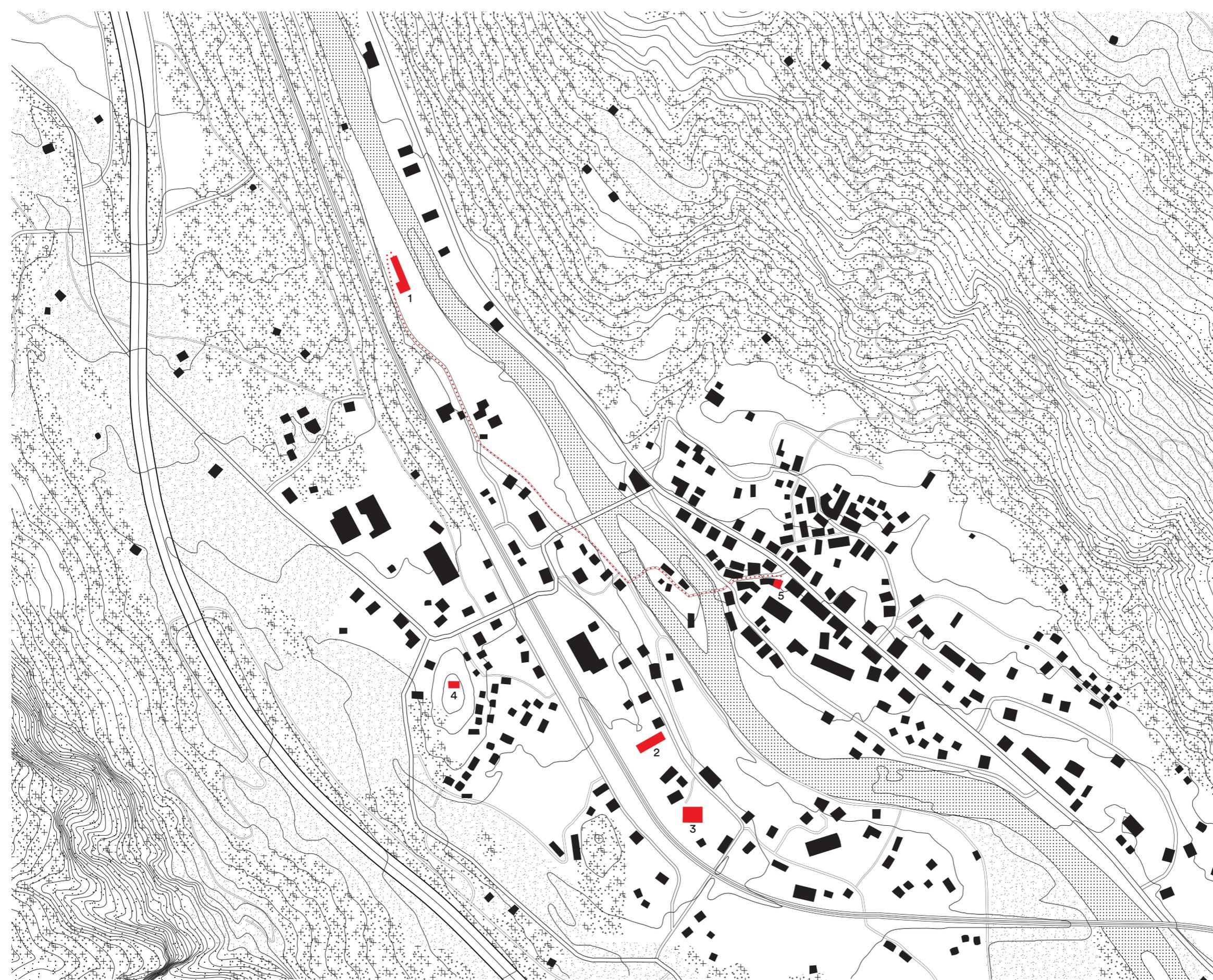


En arrivant du sentier



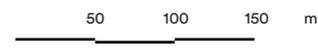
En regardant depuis les vignes

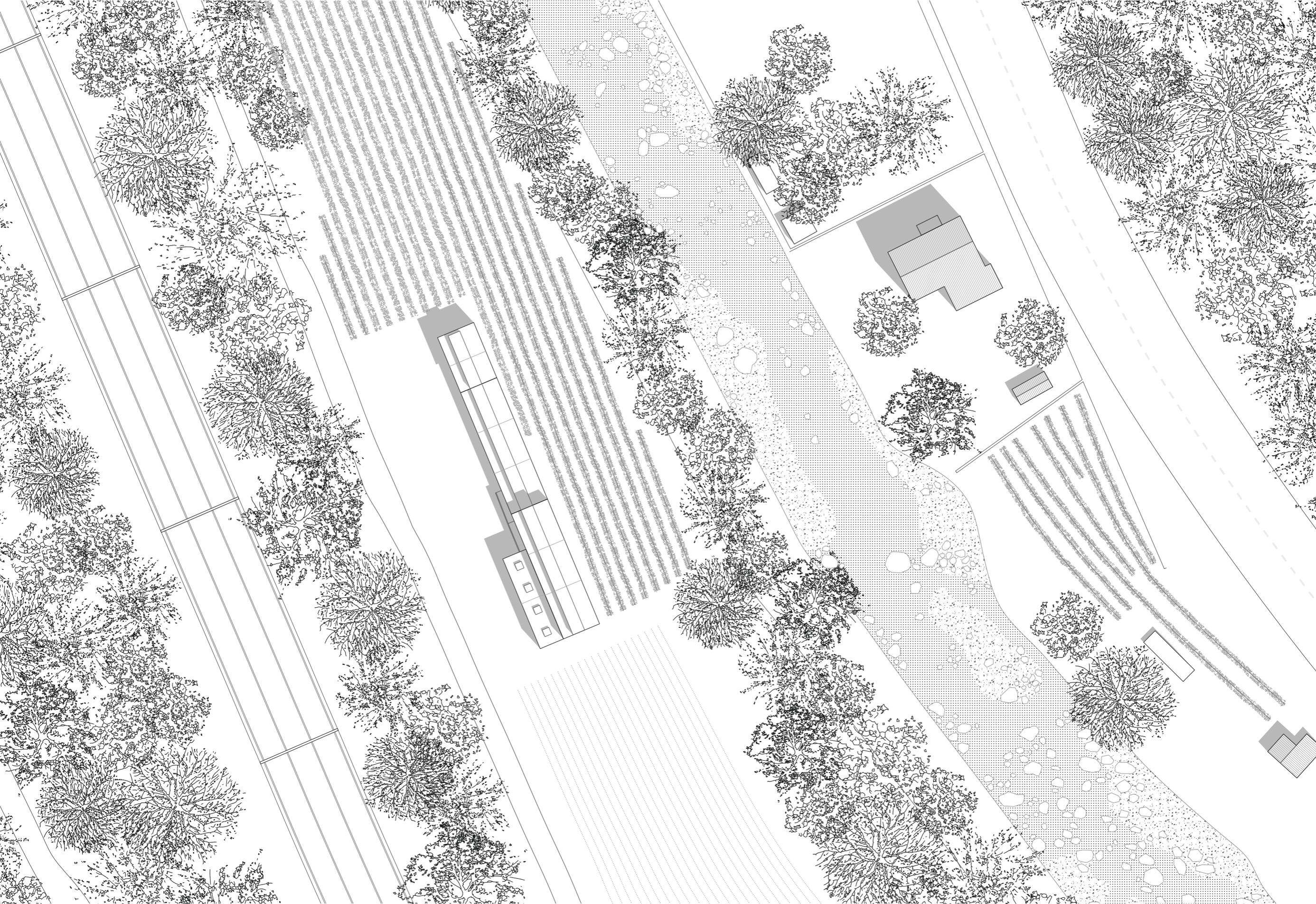


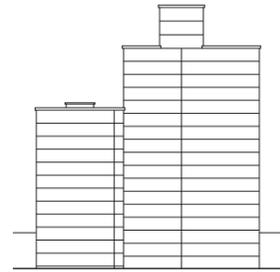


Giornico, dans la vallée de la Lévantine

- 1 → La Congiunta
- 2 → Chapelle San Nicolao
- 3 → Eglise San Michele
- 4 → Eglise Santa Maria del Castello
- 5 → Auberge







Façade sud-est de La Congiunta. C'est la façade qui nous accueille en approchant depuis le village

3 → En référence à la conception du 'Dasein' de Heidegger et de 'l'être-au-monde'

4 → Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*. Paris : Points, 2015, p. 22

Rien n'indique véritablement la fonction de La Congiunta ; mais son austérité et son étrangeté nous laissent percevoir son caractère protecteur, une sorte de réceptacle ou d'écrin. D'ailleurs, il n'y a pas que sa forme qui soit ambiguë, mais aussi sa fonction ; aucun mot ne correspondrait véritablement pour définir la nature même de cet édifice. Ce n'est pas réellement un musée ou une galerie, tout du moins dans sa définition contemporaine. L'édifice est dénué de toute forme de technologie ou de programme autre que celui de présenter les œuvres ; c'est un lieu habité de sculptures.

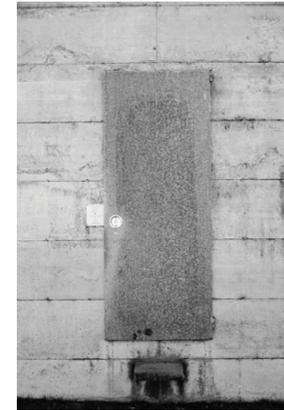
En somme, innommable et inclassable du fait de son ambiguïté, qui nous renvoie à différentes images potentielles d'édifices romans ou d'usines ; l'essence de La Congiunta serait « d'être-là<sup>3</sup> ». « Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu : le suggérer... Voilà le rêve...<sup>4</sup> »

#### Une boîte à phénomènes

Une fois la façade nord atteinte, nous discernons une porte surélevée. Au-dessous, une fragile marche nous permet de monter dans la première salle. Afin d'entrer dans La Congiunta, il nous faut fournir un effort supplémentaire ; le franchissement de la porte met l'emphase sur la séparation des deux univers. Cet entre-deux instable et furtif représente une expérience physique à part entière. En tirant la porte, un courant froid souffle sur nous ; puis nous découvrons enfin ce que cache cet écrin de béton.

Au droit de la porte que nous venons de franchir, un alignement d'embrasures nous projette jusqu'au fond du bâtiment. L'enfilade joint les trois volumes, qui varient de longueur et de hauteur, mais pas de largeur.

La première salle, de taille moyenne et qui s'élanche verticalement, nous plonge dans ce 'monde sans fenêtre', établissant une franche coupure avec l'extérieur. Des œuvres recouvrent deux des murs de la salle. En progressant dans la seconde salle, longue et basse, ce que nous apercevons du monde extérieur n'est bientôt plus qu'un halo de lumière à travers la porte ; nous sommes à présent complètement immergés dans La Congiunta. Des sculptures sont placées



Porte de La Congiunta

uniquement le long du mur nord-est. La troisième salle, où sont disposés des bas-reliefs et des sculptures en pied, est de même longueur que la précédente mais bien plus haute. Elle nous ouvre sur quatre dernières petites cellules, qui renferment chacune trois œuvres de petite taille.

La seule source de lumière nous parvient de l'ouverture zénithale qui se déploie sur toute la longueur du bâtiment ; les ouvertures et l'enfilade sont décentrées de l'axe central des salles. Les feuilles de Scobalit<sup>5</sup> qui la composent nous offrent une lumière changeante, d'un ton légèrement ocre et chaud. Ces ouvertures à claire-voie sont rigoureusement identiques dans chaque pièce : la variation d'intensité de la lumière ne provient que des dimensions des salles. La lumière des quatre dernières pièces vient quant à elle de simples feuilles de Scobalit posées sur des ouvertures au niveau du plafond.

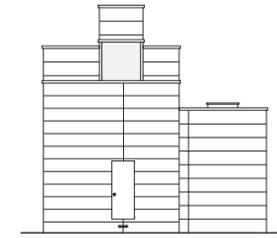
Cependant, la lumière n'est pas le seul élément qui distingue et différencie chacune des pièces de La Congiunta. L'acoustique particulière de cet édifice fait pleinement partie de l'expérience architecturale.

Les bruits du village nous parviennent doucement mais distinctement dans la première salle, et s'atténuent rapidement au fur et à mesure que nous avançons dans le dispositif architectural. Nous percevons les trains et voitures, mais surtout nos propres bruits de pas. L'écho s'accroît en passant dans la salle basse, et l'effet acoustique atteint son paroxysme dans la plus grande salle : une "crypte" placée en dessous d'elle, utilisée pour du stockage, agit comme une caisse de résonance.

L'artefact architectural ne nous laisse plus apercevoir qu'une impression de l'extérieur ; coupés du monde, immergés dans l'atmosphère de La Congiunta, nous sommes pourtant encore conscients de faire partie d'un système complexe avec l'extérieur.

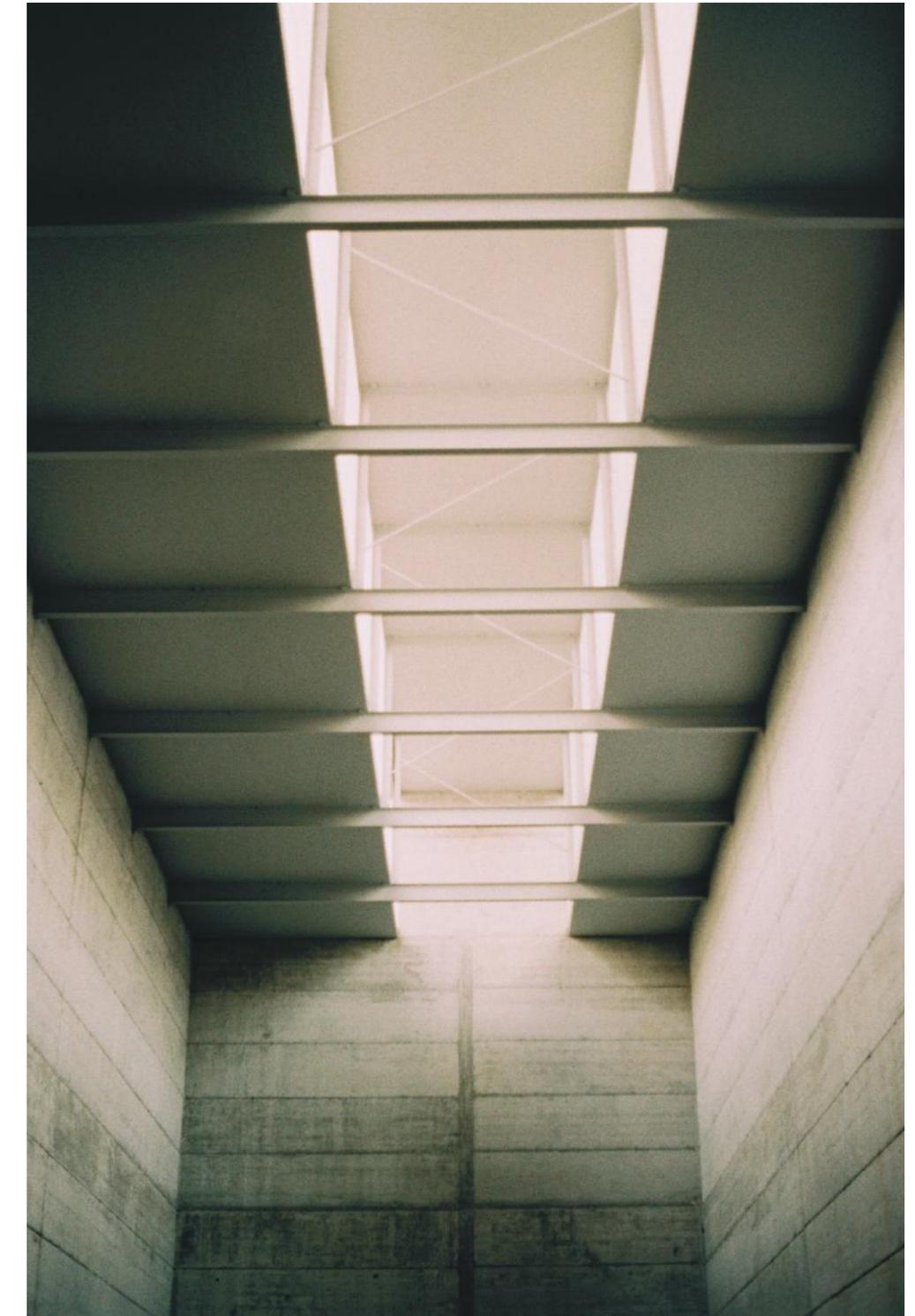
#### Biome et atmosphère

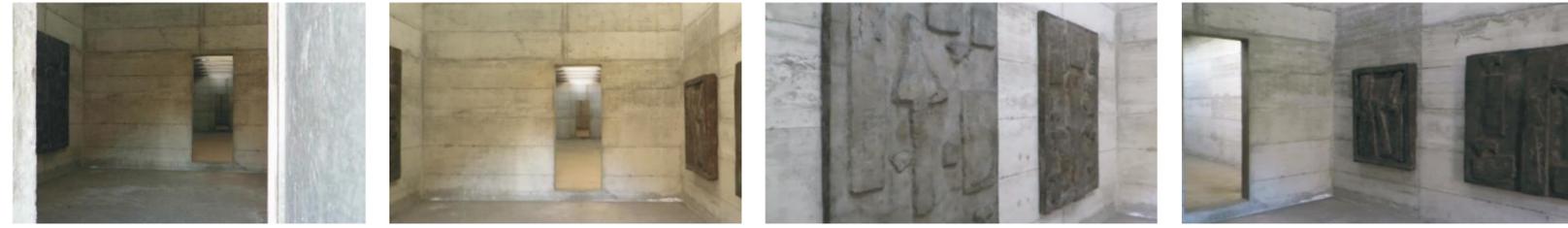
Les relations que l'édifice entretient avec son milieu sont multiples et complexes. Les phénomènes environnementaux de la Léventine résonnent au sein de



Façade nord-ouest de La Congiunta. C'est par cette façade que l'on pénètre dans l'édifice

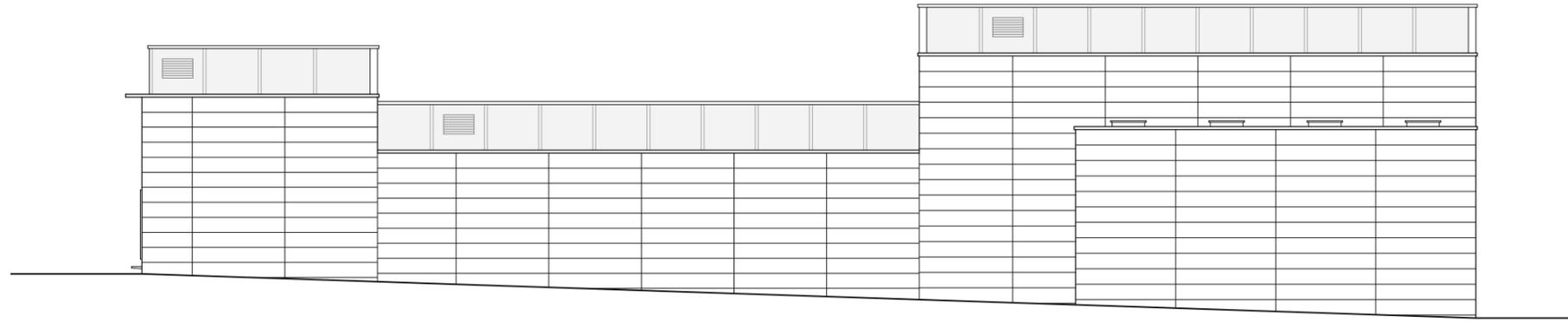
5 → Matériau translucide développé dès les années 50, les panneaux sont constitués de résine de polyester renforcée de fibres de verre



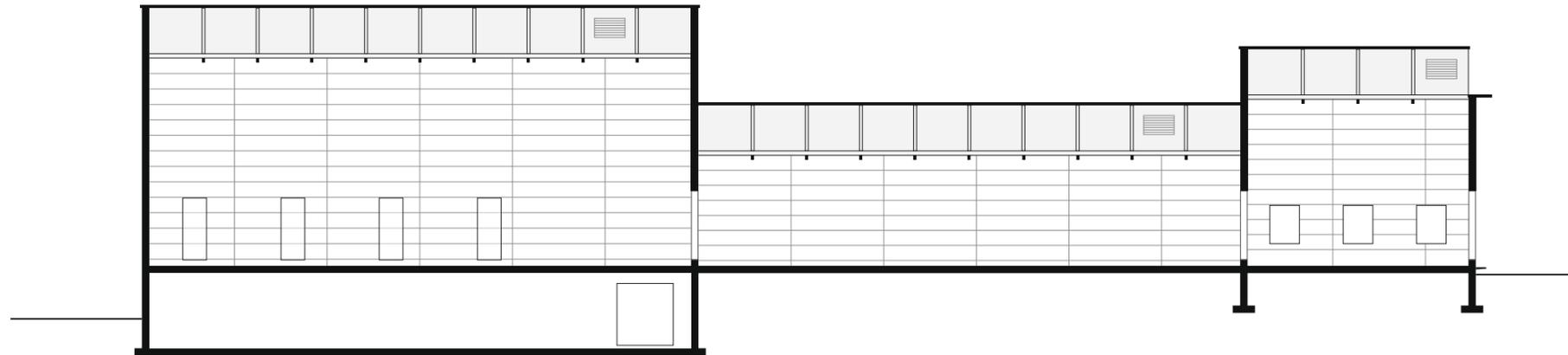


Images tirées d'un relevé vidéo effectué à Giornico en décembre 2016. Elles illustrent le parcours lors d'une visite de La Congiunta

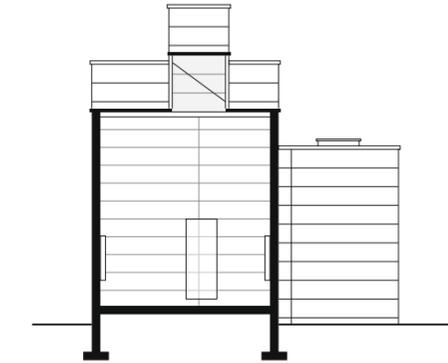
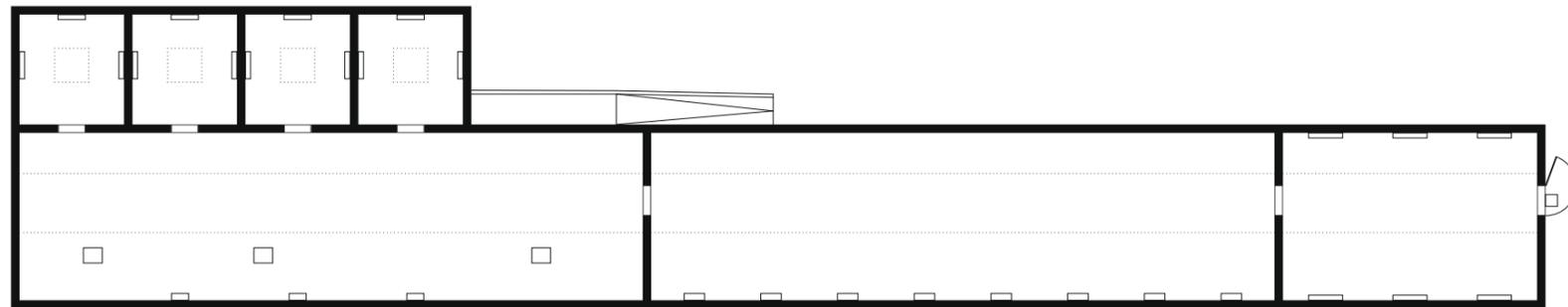
Façade sud-ouest, *ech. 1.200*



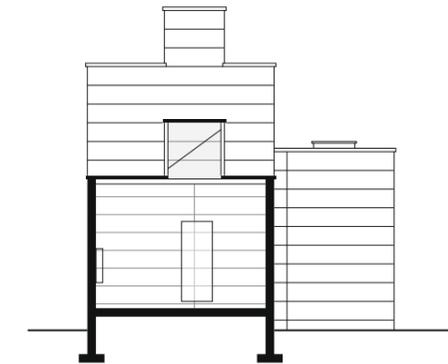
Coupe longitudinale, *ech. 1.200*



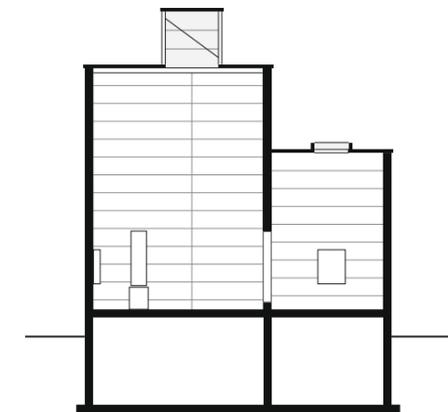
Plan, *ech. 1.200*



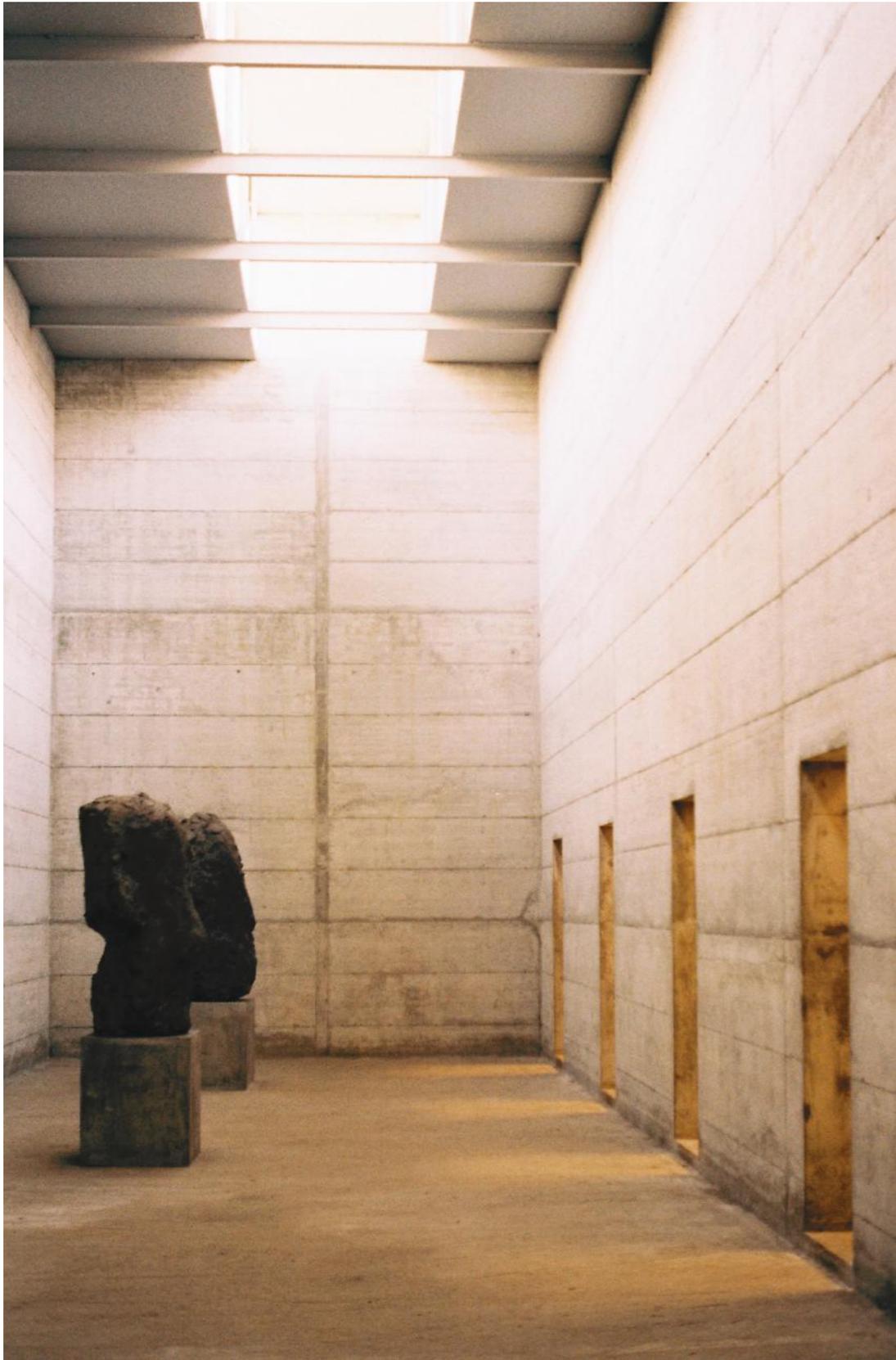
Coupe dans la première salle, *ech. 1.200*



Coupe dans la seconde salle, *ech. 1.200*



Coupe dans la grande salle, *ech. 1.200*



La Congiunta, instaurant une forme de dialectique entre intérieur et extérieur.

Avec ce bâtiment, Märkli ne délimite pas seulement des espaces, des volumes, mais crée un climat artificiel<sup>6</sup>. C'est ce que définit Albert Rénier par « biome », qu'il décrit comme un espace clos disposant de qualités et caractéristiques physiques qui génèrent un milieu aéraulique, thermique, lumineux, olfactif et phonique, dans lequel l'individu est immergé.

Märkli développe donc à l'intérieur de La Congiunta un climat, qui enveloppe le visiteur et qu'il ressent à travers tout son corps. Mais ce que nous percevons en premier en entrant dans ce biome, c'est que l'atmosphère est rude, presque hostile : en hiver, la température y est plus basse qu'à l'extérieur, il n'y a aucun confort ...

A l'intérieur, c'est l'espace des œuvres.

Devant la rareté de la lumière en hiver, La Congiunta capte et transfigure la lumière du soleil ; vivant avec elle, l'édifice s'éteint doucement en même temps que le soleil. La Congiunta souligne et accompagne le caractère fugace, éphémère et mouvant de la nature dans la vallée de la Léventine. Un instant radieuse, elle regagne sa pénombre écrasante en l'espace de quelques minutes.

En un mouvement constant, suivant la course du soleil, le bâtiment évolue au rythme de la vallée. A l'instar d'un organisme, l'édifice semble vivre, respirer, s'animer. Ainsi, le soleil rasant frappe d'abord la salle la plus basse, l'éclairant intensément avant d'y installer une lumière plus douce et homogène. La salle nord s'illumine ensuite, puis en suivant, la grande salle. La lumière y est forte, un peu ocre jaune et habite tout le volume. Grâce au Scobalit, la lumière se disperse et se teinte différemment selon l'intensité et la position du soleil, ne créant aucune ombre franche. Enfin, les petites salles annexes "s'allument" l'une à la suite de l'autre : du fait de l'ombre portée du volume de la grande salle sur les cellules, le soleil atteint une à une leurs ouvertures. A l'intérieur, la lumière y est plus colorée que dans le reste du bâtiment, et projette une lumière ocre sur le sol de la grande salle à travers les embrasures.

6 → « L'architecture ne serait plus uniquement alors une discipline d'expression plastique mais également une discipline du contrôle de l'environnement naturel et de la création de climats artificiels », Algirdas Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2. Paris : Hachette, 1986, p. 30



**La Congiunta is a radical architectural meditation, an assertion that, at best, two sovereign works can encounter each other and achieve a correspondence based on a related stance’.**

Page précédente : Peter Märkli :  
« La Congiunta est une méditation  
architecturale radicale, une  
affirmation selon laquelle, au  
mieux, deux œuvres souveraines  
peuvent se rencontrer et parvenir  
à une correspondance basée sur  
posture connexe. »

Les variations de température sont aussi très importantes dans la perception de l'objet architectural. Le bâtiment ne possédant aucune isolation thermique, nous ressentons l'effet de l'inertie du béton ; en été, quand la température extérieure est élevée, le climat intérieur de La Congiunta est tempéré, variant au gré de son exposition au soleil. Mais en hiver, tant le soleil est rare, l'air y est plus froid qu'au dehors.

Tous les éléments et phénomènes naturels résonnent à l'intérieur de La Congiunta, fluctuant en fonction des salles. Ainsi, la moindre pluie va sonner avec nos pas, en frappant les feuilles métalliques qui constituent le toit de l'édifice. La Congiunta nous apparaît ainsi comme un corps complexe, entrant en résonance aussi bien avec son environnement qu'avec les corps qui l'habitent. Ce qui apparaît de prime abord comme un objet lourd et inerte ne l'est finalement pas : l'artefact est en constante métamorphose, réagissant à la moindre variation du milieu qui l'entoure. Ce faisant, l'édifice introduit dans l'expérience architecturale une notion temporelle primordiale ; conditionné par tant de facteurs qui prennent corps en lui, l'expérience que nous y vivons est éphémère, furtive.

Le territoire fait apparaître ce lieu, et fait entièrement partie de la morphogénèse de l'artefact architectonique.

### Forme et affordances

Peter Märkli exprime à travers La Congiunta une partie de sa pensée architecturale : l'économie de moyens n'est pas synonyme de pauvreté architecturale. Dans cet édifice, il n'utilise qu'un nombre extrêmement réduit d'éléments et de matériaux, et arrive pourtant à y révéler une multitude de phénomènes.

Cette interrogation sur les éléments architecturaux basiques est l'origine de sa pratique architecturale. Cette approche particulière lui vient de son intérêt pour l'architecture romane ; une partie de son enseignement théorique de l'architecture à l'Ecole Polytechnique de Zürich se base sur l'analyse et l'observation d'édifices romans de Saintonge ou de l'église San Pietro en Toscane, pour ne citer que quelques exemples. Il est certain que Peter Märkli connaît très bien San Nicolao de Giornico<sup>7</sup>,

7 → Voir annexe p 112-113

située à moins d'un kilomètre de La Congiunta, dont l'observation n'a pu que nourrir son projet.

Mais cet intérêt pour l'architecture romane n'est en aucun cas pour l'aspect sémantique et symbolique de cette dernière. Il s'agit au contraire d'en saisir tout l'aspect phénoménal et d'observer les relations entre les éléments qui composent cette architecture, de travailler sur le caractère grammatical et syntaxique de l'architecture.

Peter Märkli tire des édifices romans une lumière subtile et filtrée, une acoustique particulière, un climat frais, l'accolement des espaces qui forment une congruence<sup>8</sup>, la notion de clôture et de monde intérieur... puis les assemble, les interprète de manière originale dans un nouvel artefact.

Ainsi, tout le travail à La Congiunta est de mettre en symphonie ces éléments différents pour former un tout unitaire. Les murs sont utilisés pour leur pouvoir archaïque de clôturer et séparer, le sol surélevé soulignant ce divorce prononcé entre intérieur et extérieur. Ensuite, les embrasures ne sont pas de simples "trous" dans ces murs mais des éléments qui viennent se joindre à ces derniers. L'ouverture ne touchant pas le sol, elle forme une marche, nous obligeant à l'enjamber ; puis le franchissement des salles représente un effort, séparant d'une manière franche les différents volumes. Ces divisions sont aussi visibles de l'extérieur.

Tous les éléments sont détachés, les pièces sont posées côte à côte, mais le tout forme un ensemble cohérent et harmonieux. On ne retrouve pas de tracé régulateur dans La Congiunta, mais toutes les parties sont assemblées, posées et dessinées selon des rapports de proportion étudiés pour former une harmonie.

Bien qu'il utilise les mêmes éléments dans toutes les salles, l'architecte parvient à travailler chaque pièce avec des caractéristiques bien distinctes. En changeant uniquement quelques paramètres (principalement longueur et hauteur des volumes), une diversité de phénomènes prend corps dans La Congiunta.

Märkli ne reprend que la "grammaire" de l'art roman, qui lui permet ensuite de former un nouvel artefact, sans jamais avoir recours au discours symbolique de

8 → Qualité d'une articulation dont les différentes parties coïncident et s'adaptent parfaitement. Le terme est utilisé tant en biologie qu'en mathématique et en sciences humaines et sociales



Les portes sont surélevées du sol, forment une marche et implique un effort lors de leur franchissement



9 → Groupes d'unités linguistiques qui forment ensemble un tout selon une organisation hiérarchisée

l'architecture romane. On pourrait comparer ce travail au travail d'écriture. Par exemple, les règles grammaticales et les codes d'écriture d'un roman d'Umberto Eco et de Dino Buzzati sont les mêmes, mais l'assemblage des éléments constitutifs du langage permet de composer des récits totalement différents.

Les éléments romans sont comme des syntagmes<sup>9</sup> que Märkli recompose pour former un texte nouveau. Ces éléments sont d'abord vidés de toute symbolique, puis reconsidérés et assemblés selon leur valeur architectonique et phénoménale. Preuve en est que certains de ces éléments parlent aussi bien de l'église romane que de l'usine (mur en béton brut, matériau diaphane rudimentaire...), et met en crise le code que nous avons de l'église romane et de l'usine.

Dans l'artefact coexistent ainsi plusieurs images potentielles, floues, qui varient au gré des éléments extérieurs et du regardeur. Si le regardeur ne voit pas les "images" romane ou industrielle dans l'artefact, sa perception n'en est pour autant pas affaiblie ; il lui restera toujours l'étonnement devant le spectacle des phénomènes de La Congiunta.

L'édifice ne fait à aucun moment appel à un code symbolique, et pourtant l'ensemble reste parfaitement compréhensible. Notre perception n'est pas conditionnée par des symboles, mais par une dynamique d'affordances<sup>10</sup>. Ainsi, les différents phénomènes (lumineux, acoustiques...), les dimensions et le positionnement des surfaces et des œuvres, conditionnent notre perception et notre parcours dans l'édifice.

Le passage dans la première salle, par son étroitesse et sa hauteur, ainsi que la dimension des œuvres, leur positionnement tout autour de nous, nous "plonge", nous "immerge" dans l'univers de la Congiunta. La densité, la concentration des œuvres nous fait nous concentrer<sup>11</sup> sur ce qu'il se passe dans cet écran.

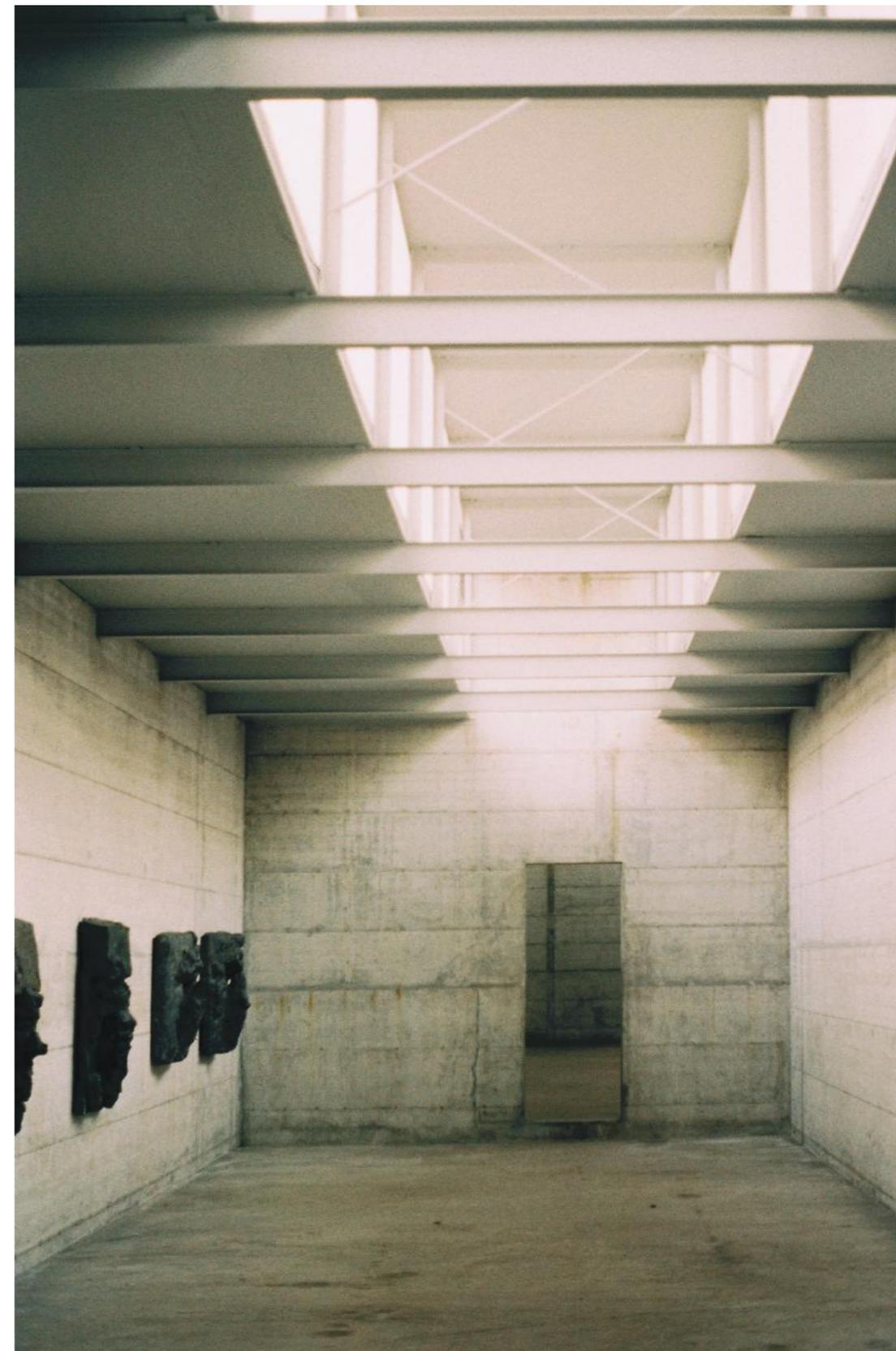
Dans la seconde salle, le déplacement est totalement différent. La toiture étant très basse, la lumière est projetée plus intensément sur les bas-reliefs, dont le volume ressort grâce aux ombres ainsi créées. Le volume étant de forme allongée, il apparaît comme un passage, une sorte de "chemin de croix"<sup>12</sup>, qui lie les différentes salles.

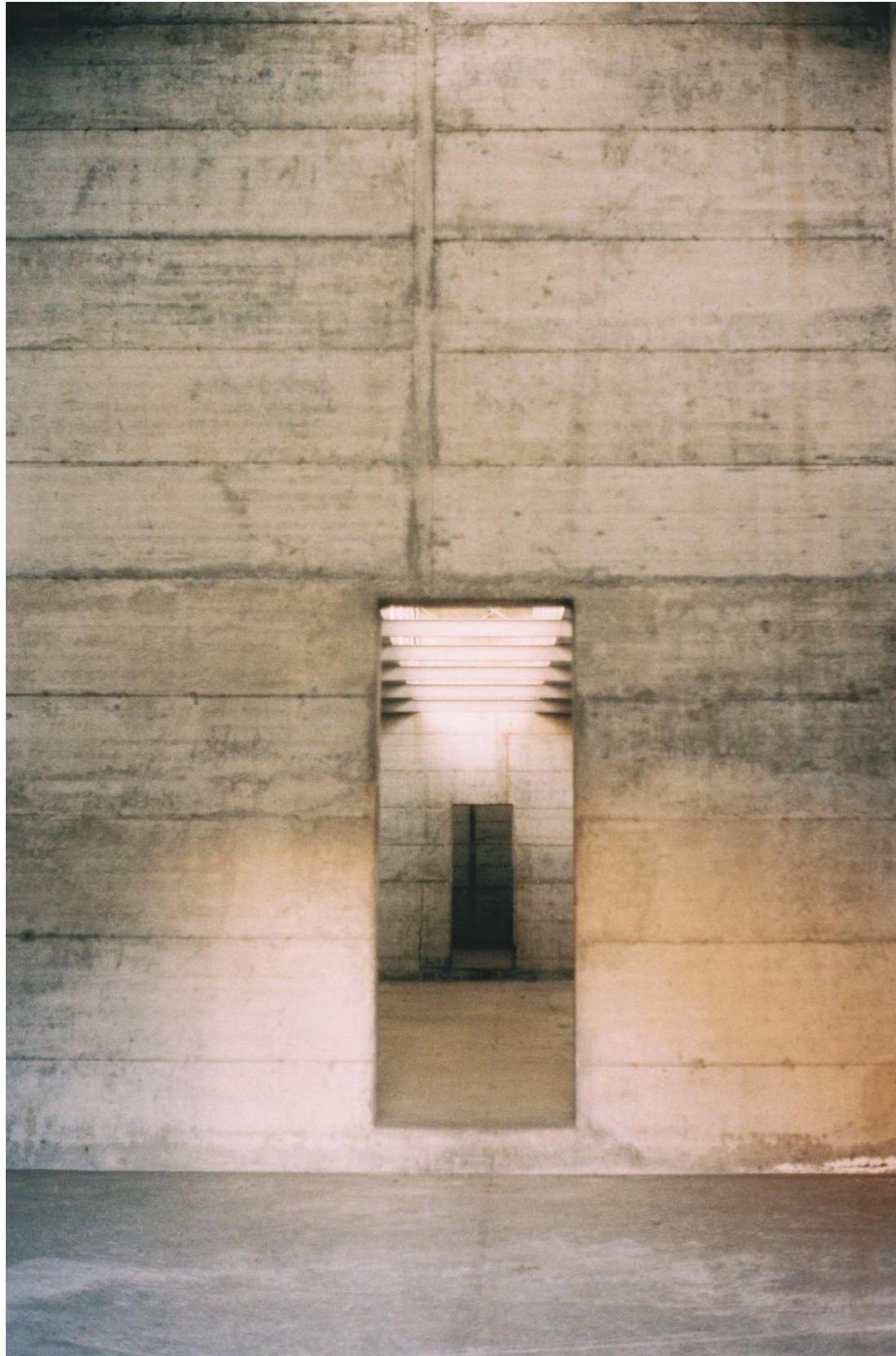
L'écrasement de la salle précédente renforce le sentiment de grandeur de la dernière salle, la plus haute :

10 → Le terme d'affordance est défini par James Gibson comme la capacité d'un objet à suggérer sa propre utilisation. Il implique la complémentarité de l'objet et de l'individu, qui perçoit les qualités, les surfaces, les phénomènes... Le sujet adopte ainsi un comportement particulier en conséquence. Voir chapitre 1, *Le signe architectural*, p. 16

11 → Martin Steinmann, "A World without Windows." *Faces, journal d'architectures*, no. 26, 1992

12 → Les sculptures se succédant comme des stations d'un chemin de croix, elles entraînent un rythme de pas particulier





elle apparaît comme majestueuse, produisant un “effet cathédrale” souligné par l’écho de nos pas<sup>13</sup>. Les œuvres y sont disposées de manière plus libre, et font face à une série d’embrasures qui mènent aux dernières cellules.

13 → Intensifié par le positionnement d’une pièce technique en dessous, créant une caisse de résonance. Voir chapitre 4, *Une boîte à phénomènes*, p. 55

Les différents volumes “affordent” une attitude, un regard particulier à chaque salle. La position que nous adoptons dans la première pièce est plus statique, presque sous la forme d’une rotation sur nous-même pour appréhender les œuvres. Dans la suivante, les proportions nous poussent dans une direction précise, et nous présente les sculptures dans une séquence déterminée. La dernière nous laisse libre d’effectuer notre déambulation comme nous le souhaitons, allant voir les œuvres et les salles annexes dans un ordre de notre choix.

### Forme forte et signes vides

Dans cet espace, la géométrie et les phénomènes ne possèdent aucune signification. Débarrassés de tout signifié, la perception de l’édifice est entièrement considérée en tant qu’expérience immédiate. Les signes se vident, laissant leur forme apparaître telle qu’elle est.

On pourrait qualifier cette expérience d’expérience “présémiotique<sup>14</sup>” : notre objet de perception est uniquement la chose en elle-même, et pas une image qui nous renverrait à un objet extérieur. Pour revenir à notre schéma structurel du langage établi précédemment<sup>15</sup>, le travail de Peter Märkli se concentre donc exclusivement sur l’axe signifiant-référent, sur un plan purement syntaxique et architectonico-phénoménal. Nous pouvons ainsi parler de désémantisation.

14 → Martin Steinmann, *Forme Forte, Ecrits 1972-2002*. Basel : Birkhäuser, 2003, p. 114

15 → Voir chapitre 1, *Un texte géométrique*, p. 17

Il nous apparaît que nous sommes en présence d’un objet autoréférentiel, ne renvoyant à aucun autre objet autre que lui-même, La Congiunta est le fruit d’une autopoïèse<sup>16</sup>. Et c’est sans doute en cela qu’elle exerce sur nous une certaine fascination. L’artefact nous renvoie de fait à la définition kahnienne du “silence<sup>17</sup>”.

16 → Propriété d’un système à se produire lui-même, en interaction avec son environnement, et qui régénère continuellement le réseau ainsi constitué par transformation et interactions

17 → Louis Kahn, *Silence Et Lumière*. Paris : Editions du Linteau, 1996. Voir p. 7

18 → Voir chapitre 1, *L’absence de sens*, p. 20

A l’instar du haïku<sup>18</sup>, La Congiunta décrit des atmosphères, déchargées de tous sentiments mais caractérisées par des sensations, se découvrant dans une expérience corporelle de l’édifice. Cela ne signifie pourtant

pas que l'artefact ne produit aucun sentiment chez nous ; mais cette expérience n'arrive qu'après. L'absence de signifiés nous laisse libre de faire des liens vers d'autres signifiants. Nous aborderons ce sujet dans une partie prochaine.

Cela ne signifie pas non plus que l'édifice est "muet", qu'il ne "parle" pas ; au contraire. L'artefact nous parle de sa forme, de ses textures, de son travail : il a développé un métalangage<sup>19</sup>. L'objet disserte sur lui-même, se renvoie à lui-même. Là où l'église romane parle de spiritualité et d'élévation de l'âme, La Congiunta nous parle d'elle-même et présente ses œuvres.

L'espace de La Congiunta est extrêmement narratif, même si le texte géométrique ne communique pas par symbolisme : par le jeu des volumes et des phénomènes, il nous afforde un comportement et nous parle de sa construction. L'édifice interagit avec le sujet visiteur, et est en fait discursif<sup>20</sup> de deux manières. La première nous met en relation avec les œuvres par un réseau de sensations, nous suggérant un parcours et un regard ; la seconde est le récit de la genèse du bâtiment lui-même.

Malgré son apparente simplicité, son pragmatisme et son austérité, le bâtiment s'avère être extrêmement riche.

### Catastrophisme et morphogénèse

Les formes, les textures qui sont développées dans La Congiunta renvoient directement au travail dont elles résultent. La géométrie apparaît comme le signe de ce travail qui a amené à l'édifice final. Tous les éléments qui composent l'édifice sont autant d'indices<sup>21</sup> qui nous racontent comment le bâtiment s'est formé.

Prenons tout d'abord la forme générale de ce dernier. Composé de quatre volumes distincts, qui définissent autant d'atmosphères différentes, ils nous informent aussi sur la construction et le financement du chantier. Le morcellement de ces parties nous rappelle que l'argent de la fondation fut progressivement apporté.

Le tout congru pourtant en un édifice unitaire, dont le soin apporté aux détails de l'édifice nous dit bien qu'il n'est pas le résultat d'une production spontanée. Si

19 → Discours linguistique utilisé dans la description d'un autre langage ; la sémiotique est ainsi un métalangage, puisqu'elle se charge par un système second d'analyser un langage premier

20 → Qui procède selon un discours logique, raisonné

21 → Selon Charles Peirce, l'indice est un signe immédiat ; il ne représente pas la chose ou le phénomène, mais le manifeste. Il est réellement affecté par l'objet ou le phénomène lui-même



Les différentes salles s'assemblent pour former ce profil si caractéristique de La Congiunta

la construction fut divisée - comme nous le montrent les joints du béton brut -, l'unité et l'harmonie qui émanent de l'ensemble nous prouvent bien qu'il fut pensé comme un. Tous les éléments qui composent La Congiunta (clairevoie, toiture, murs, salles...) conservent leur autonomie tout en fonctionnant comme un ensemble : ils montrent le jeu de relation qu'ils entretiennent entre eux.

Le bâtiment apparaît comme une stratification de toutes les actions qui ont participé à son ontogénèse<sup>22</sup> : elles sont là, figées, réifiées dans le matériau, nous narrant tout de la construction de l'édifice. Ainsi, « reconnaître une forme, c'est imaginer une stratégie motrice pour la saisir<sup>23</sup>. » Tous ces indices forment une sorte de grammaire<sup>24</sup> constructive développée par Märkli.

Selon la théorie des catastrophes<sup>25</sup> de René Thom, les formes nous permettent de remonter jusqu'à la dynamique de base dont ils sont issues. Les indices et les traces laissés dans le bâtiment sont des projections d'une dynamique interne sous-jacente qui engendre et organise la forme. L'artefact est issu d'une sédimentation d'actions réifiées qu'il garde en mémoire.

Les joints imprimés dans La Congiunta sont en effet riches en informations : ils marquent les volumes, les distinguant et soulignant les jeux de proportions entre les salles. Ils marquent la construction morcelée de l'ensemble, en rapprochant par exemple deux joints de deux volumes pour mettre en exergue la scission des deux unités.

Tous les joints sont alignés en fonction de leur terminaison haute, signe que chacun des volumes est régit intrinsèquement par un système proportionnel qui leur est propre, avant d'avoir été rapprochés ensembles dans un second temps.

Ils nous disent de plus comment les murs ont été montés ; dimensions, matériau, système de fixation des banches... Autant de signes vides qui nous parlent de la construction de La Congiunta, nous montrant le parcours génératif du projet<sup>26</sup>.

A l'intérieur, les joints et les embrasures ne forment aucun système cohérent : ils sont posés côte à côte. Ils ne sont pas alignés mais soulignent encore une fois l'autonomie des éléments murs et embrasures.

22 → Développement progressif d'un organisme depuis sa conception jusqu'à sa forme finale

23 → René Thom, in *La création vagabonde*. Paris : Hermann, 1986, p. 109

24 → Ensemble des règles qui permettent de générer à partir de signes un tout cohérent dans un langage



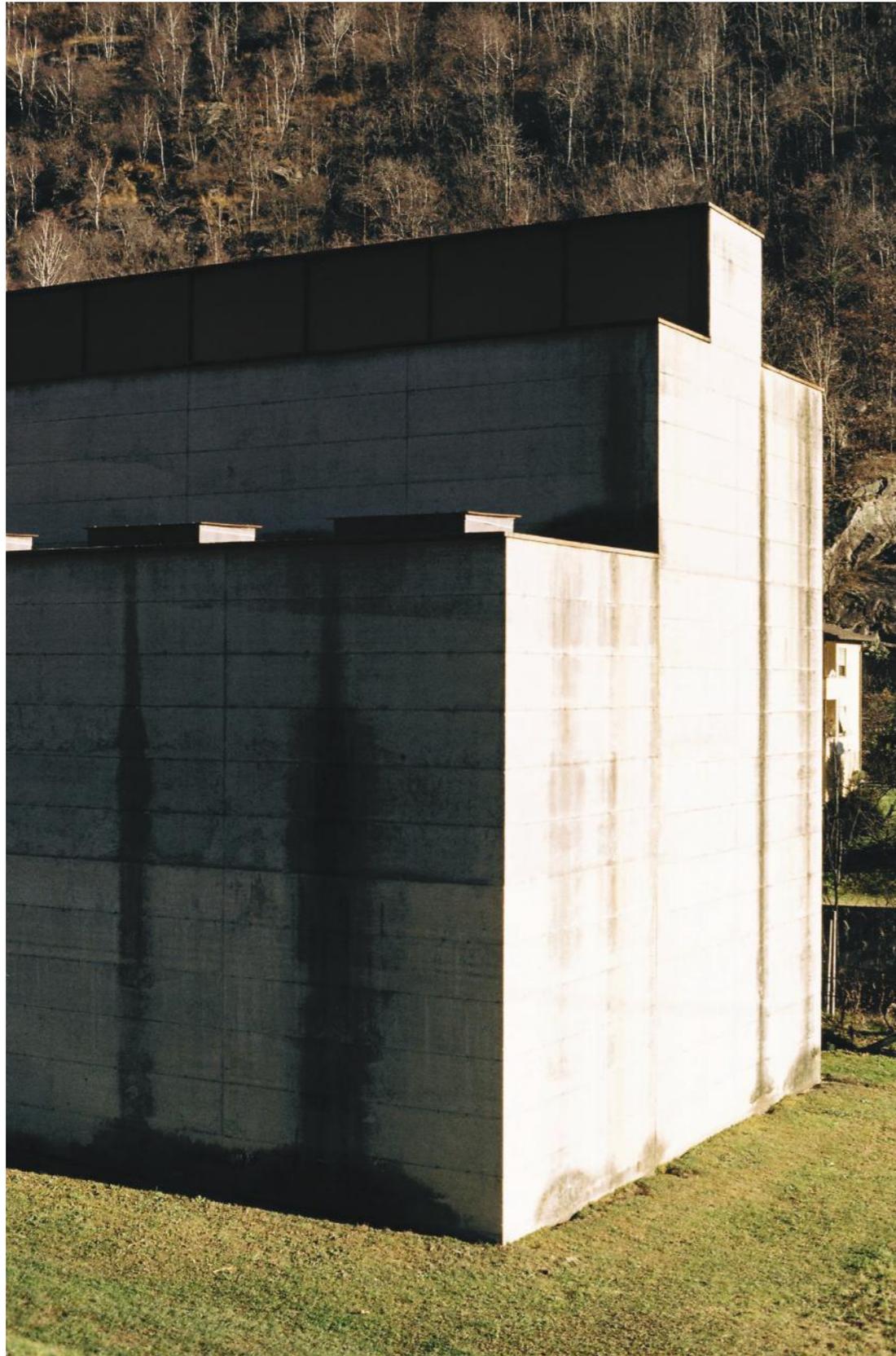
Les joints qui apparaissent sur la façade racontent leur construction et soulignent les différents volumes

25 → Théorie de l'émergence des formes, cherchant à décrire les phénomènes qui ont conduit à la morphogénèse. Il ne s'agit pas d'expliquer la raison (le pourquoi) de la forme, mais plutôt de la comprendre (le comment)

26 → Algirdas Greimas et Joseph Courtès, *op. cit.*



Les joints marquent l'ouverture à claire-voie



**It is not easily  
assimilated,  
it straddles  
boundaries of  
architecture  
and art,  
it questions  
notions of  
beauty.**

Page précédente : Neil Gillespie, à propos du travail de Peter Märkli : « *Ce n'est pas facilement assimilable, cela chevauche les limites de l'art et de l'architecture, questionne les notions de la beauté.* »

Quant aux autres éléments constructifs (poutrelles métalliques, plaques de métal et de Scobalit), ils nous montrent leur empilement, soulignant avec sincérité l'austérité du bâtiment.

### Textures, matières et perception brute

Les textures qui se trouvent dans La Congiunta portent elles aussi les traces de leur formation. Les marques du bois figées dans le béton sont cependant moins les traces de leur construction que l'établissement d'un dialogue avec les œuvres. Car si La Congiunta est bien l'espace des œuvres, c'est parce qu'elle instaure un dialogue avec elles.

Les œuvres elles aussi sont posées dans l'édifice de manière autonome. C'est là où le jeu de textures apparaît dans toute sa sensibilité, pour faire fusionner en une seule instance le bâtiment, les œuvres et le regardeur.

Le travail de Hans Josephsohn est remarquable dans ses bronzes pour leur vigueur : la lumière que lui confère La Congiunta rehausse les volumes, montrant les gestes de l'artiste. Les mouvements réifiés dans le bronze apparaissent alors comme vivants au gré de la lumière de la Léventine.

Le mur en béton ne fournit ainsi pas seulement un support, mais surtout un fond. Le béton, en imprimant le bois dans sa matière a ainsi réifié sa construction, répondant aux gestes de Hans Josephsohn qu'il a figé dans le bronze. La texture du béton, plus statique, souligne l'autre dans sa vivacité.

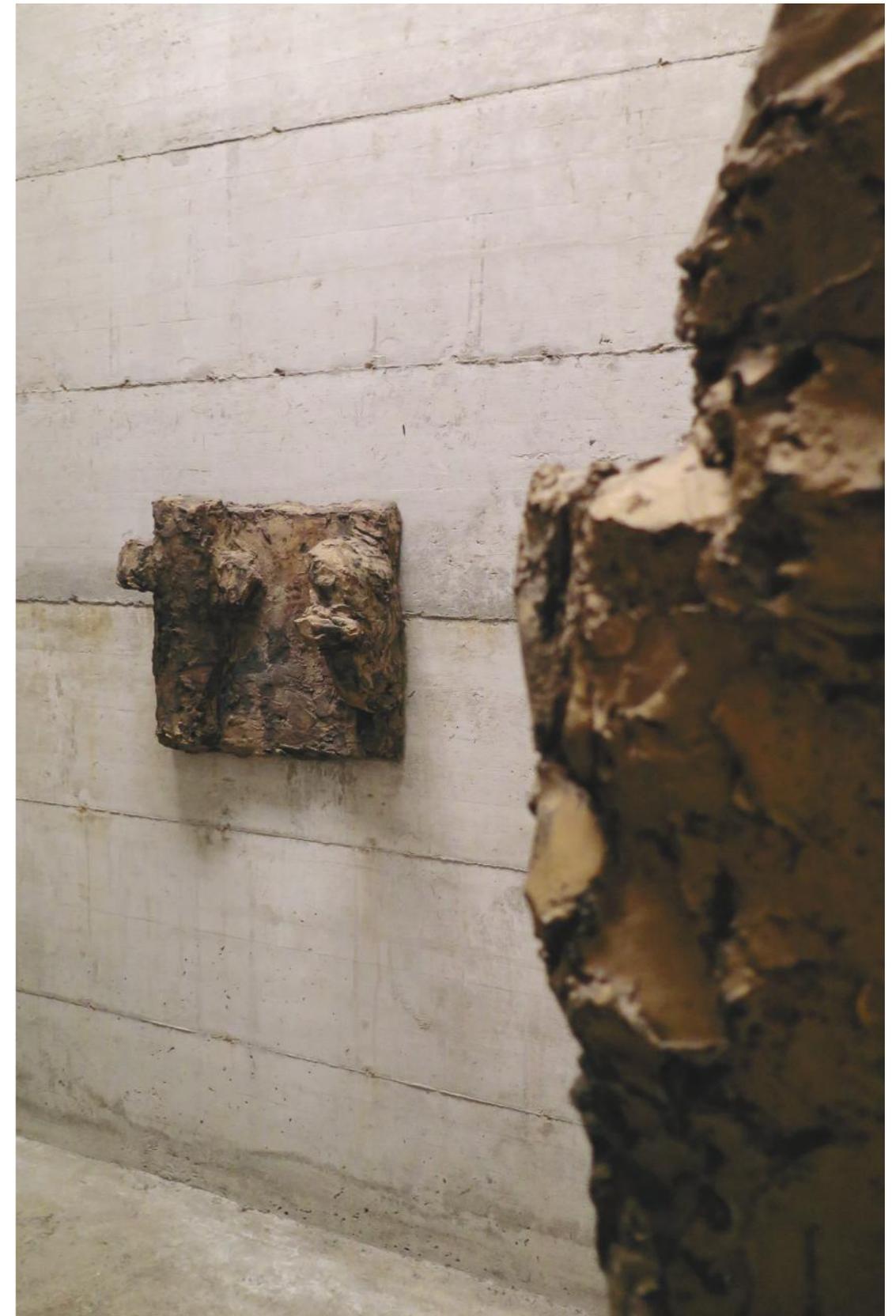
La texture du béton nous interpelle et nous pousse à nous rapprocher d'elle. Elle fait appel à notre perception haptique, invitant le regardeur à toucher le béton, le bronze... La perception de l'édifice et des œuvres devient véritablement "sensuelle". Elle nous amène à regarder l'artefact sous toutes ses échelles, de la forme globale aux rainures du bois dans le béton.

Le béton n'est pas le seul matériau à attiser notre curiosité : le Scobalit, matériau ressenti comme banal, ordinaire et rudimentaire, nous apparaît comme transcendé par la lumière qui le traverse. Sa beauté résulte précisément de la « tension entre signification et effet<sup>27</sup> ». De plus, cette



La texture du béton est un fond pour les œuvres de Hans Josephsohn

27 → Martin Steinmann, *op. cit.*, p. 217



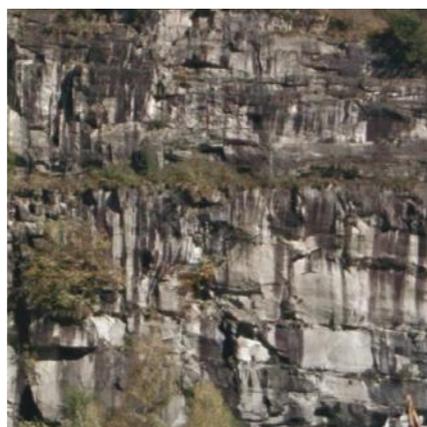
Mur extérieur en béton de La Congiunta



Carrière de pierre tessinoise



Flanc de montagne de la vallée de la Léventine vue depuis la route. Les coulures de l'eau forment sur les trois surfaces des coulures similaires



matière qui semble opaque et sombre depuis l'extérieur, s'anime de l'intérieur. Et l'espace de quelques instants le matin, quand le soleil se place à la même hauteur que les ouvertures, le Scobalit semble s'éclairer de l'intérieur, nous révélant une transparence jusque-là cachée.

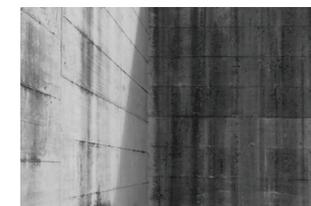
De plus, à l'extérieur, le béton se recouvre de salissures qui prennent entière part dans l'effet esthétique de l'édifice : elle fait ressortir les motifs du béton, dessinent des axes supplémentaires sur les façades. De plus, les faces orientées au nord sont quant à elles complètement noircies, mettant en valeurs les arrêtes et le relief du bâtiment.

Ces salissures nous montrent encore une fois l'extrême attention aux détails dont fait preuve Peter Märkli. Ainsi, on remarquera sur la façade d'entrée (elle aussi orientée au nord) un léger débord de toiture, à priori anodin. C'est pourtant cet élément qui évite la salissure de ce mur, permettant le retournement des faces durant notre perception du volume. Il maintient la cohésion de la forme principale comme un volume et pas comme un accolement de faces disjointes.

Toutes ces salissures sont autant d'images potentielles qui nous renvoient à notre imaginaire<sup>28</sup>. « Si tu regardes des murs barbouillés de tâches, ou faits de pierres d'espèces différentes, et qu'il te faille imaginer quelque scène, tu y verras des paysages variés, des montagnes, fleuves, rochers, arbres, plaines, grandes vallées et divers groupes de collines<sup>29</sup>. » On retrouve dans ces tâches les roches si caractéristiques de la Léventine, ou bien même l'image des carrières de pierres de la vallée, reconnaissables à leurs lignes marquées dans la roche.

Sur la face sud-est de l'édifice, c'est le soleil qui vient transformer cette façade d'apparence plane. Avec une lumière forte, la surface révèle tout son relief, se couvrant de petites ombres laissées par les empreintes dans le béton. La façade inerte s'anime ainsi et prend de l'épaisseur.

La plupart des pierres seront traitées rudement, grossièrement : nous gagnerons du temps. Le soleil accrochera les facettes, les éclats, et fera précieuse la matière scintillante. Les anges, les



Les salissures sur le béton participent au dessin de la façade, soulignant les volumes et les marques imprimées dans le béton

28 → Voir la notion d'images potentielles et d'ambiguïté, chapitre 1, *Ambiguïté et polysémie*, p. 23

29 → Léonard de Vinci, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, tome II, *op. cit.*, p. 274

joints dressés, ciselés, deviendront les pures arêtes, définiront le filet de la maille élémentaire, par la discrète diversité des fins appareillages que nul mortier apparent n'insensibilisera (...) Voilà pourquoi je ne veux pas la bâtir, l'engluer de chaux ; je veux lui laisser un peu de liberté, sinon elle ne vivrait pas.<sup>30</sup>

Tout s'anime sous la lumière, changeant au fil de la journée, attirant notre attention sur tous les détails de l'édifice. Les instances qui composent le bâtiment - géométrique (volumes, forme), matérielle (matériaux, propriétés sensibles) et topologiques (*topos*, lieux) - sont inséparables et forment un tout indissoluble. Ainsi, grâce à ses atmosphères, son climat, ses textures, La Congiunta nous incorpore dans un système complexe qui joint le bâtiment, les œuvres et le regardeur. Ici, tout semble éphémère, conférant à l'expérience architecturale un sentiment unique, presque de nostalgie ; nous savons que nous ne le verrons plus jamais de la même façon.

#### Un espace physique et onirique

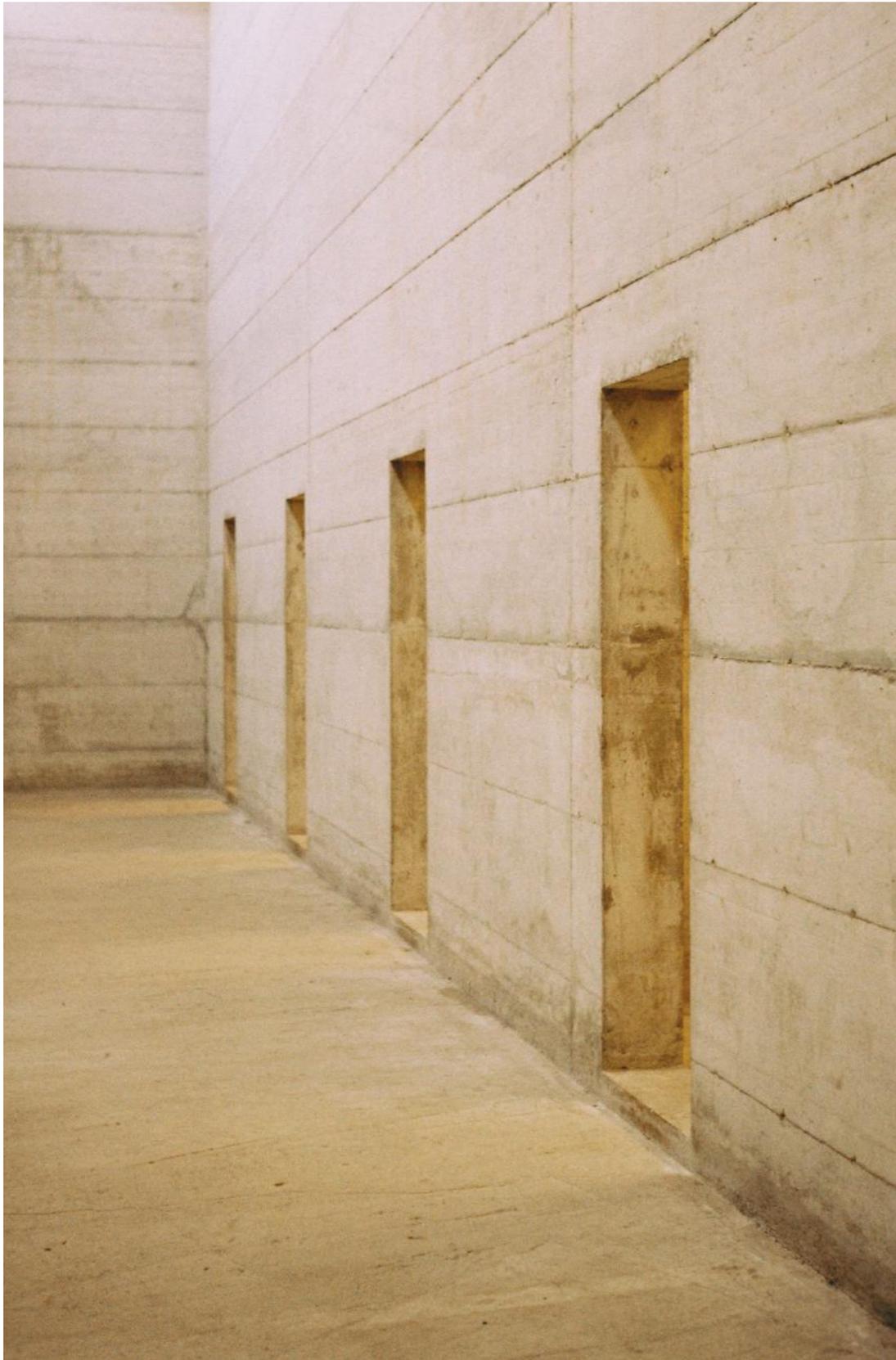
Chacune de nos expériences nourrit l'expérience suivante. Et c'est en cela que l'absence de signifié fixe est une richesse ; en "ouvrant" l'œuvre<sup>31</sup>, chacun des regardeurs remplit l'œuvre de son regard singulier. Car tous les matériaux, tous les phénomènes, agissant sur nos sens, font ressurgir en nous des images et des souvenirs. La perception n'est pas réductible à une simple quantification de réactions chimiques et électriques dans le corps humain ; la psyché à son tour appréhende ces éléments, que notre imagination développe, transforme.

Quand l'édifice communique avec nous par tous nos sens, il nous incorpore dans l'expérience architecturale. La perception devient active et totale, mettant en jeu l'intégralité de ce que nous sommes : corps et psyché comprise. Dès lors, quand nous exerçons notre "regard naïf sur le monde", notre "étonnement devant le monde", c'est notre inconscient qui se charge d'associer aux signes des images. Mais l'association se fait sans recours à aucun code, seulement en fonction de nos souvenirs et de nos expériences passées<sup>32</sup>.

L'ambiguïté des signes et des traces dans La Congiunta nous amène à vagabonder sur des images tant extérieures qu'intérieures, impliquant le sujet dans son monde dans une expérience plurisensorielle et psychique.

Ainsi, l'espace est habité physiquement et psychologiquement. L'espace pénètre notre psyché par la rêverie, l'imagination, formant une symbiose entre les deux entités. L'espace architectural devient de fait autant physique qu'onirique.

La Congiunta instaure donc un espace de possibles, de hasards, chargé de potentialités pour le regardeur. Tout en jouant son rôle prothétique qui nous met en contact avec les œuvres qu'il renferme, l'artefact architectural nous narre à chacun un récit architectural. Débarrassée de tout symbolisme, l'histoire s'ouvre et devient unique pour chacun, changeant au gré des phénomènes extérieurs et de notre regard.



## \* Conclusion

Ainsi, au terme de ce travail de recherche et d'étude sur cet édifice, nous pouvons avancer que La Congiunta relève d'une écriture poétique. Peter Märkli attire notre attention avant tout sur la forme de ce bâtiment, plus que sur quelque signification ou sens symbolique. L'écriture - plutôt que la composition - de cet artefact relève d'une congruence raisonnée d'éléments, de phénomènes et d'atmosphères que l'architecte a contemplés et considérés lors de ses nombreuses visites de la Léventine et d'églises romanes.

Par un regard phénoménologique, un regard "naïf" sur le monde qui l'entoure, l'architecte est capable d'extraire la charge phénoménale de l'architecture romane pour la réemployer dans ses édifices. La relecture de l'art roman est faite au-delà du symbolique et de la signification, dans une nouvelle morphogénèse qui donne lieu à un artefact autoréférentiel. L'édifice, corps chargé de phénomènes, touche notre corps avant de toucher l'esprit.

La Congiunta joue un rôle éminemment prothétique : extension de notre corps, puis de notre esprit, il conjoint les œuvres et le regardeur. Les œuvres ne se détachent pas du fond que lui offre l'édifice : elles font corps avec lui. Et nous faisons corps avec l'artefact ainsi formé. Les œuvres, l'artefact architectural et nous-même ne formons plus qu'une instance ; l'atmosphère, les ambiances, les sons, les lumières nous incorporent à l'espace.

Par définition, l'architecture consiste à une limitation des possibles : pour projeter, nous en écartons certains et en mettons en œuvre d'autres. Cependant, certains artefacts possèdent la capacité de se renouveler, de se transformer et de réagir avec leur environnement. La Congiunta vibre avec le milieu qui l'entoure et les personnes

qui l'habitent. Son écriture riche en détails et ambiguïtés lui confère l'habileté de dialoguer avec le regardeur, sans discours symbolique. L'esprit habite l'espace, qui devient autant physique qu'onirique.

Le corps a sa propre manière de comprendre le monde qui l'entoure. Selon le Groupe  $\mu$ , « percevoir revient déjà à sémiotiser.<sup>1</sup> » La capacité narrative de l'architecture se trouve déjà au-delà du symbolisme : l'expérience physique devient psychique par un mouvement naturel, et l'ambiguïté, l'indéterminé, l'étrange, ne font que nourrir notre imaginaire.

L'inclusion du corps entier dans l'expérience architecturale est une aubaine pour la morphogénèse architectonique : voir n'est plus suffisant, il faut sentir, toucher, écouter... remplacer l'image par l'atmosphère, le ressenti. Reconnaître et accentuer le caractère onirique et psychique de l'espace, en travaillant sur l'esthésie<sup>2</sup> d'un espace, c'est englober la totalité de notre être dans l'acte perceptif. Travailler avec le corps et ses réactions empathiques<sup>3</sup> pour créer des espaces qui ne soient plus seulement les espaces de la physique et de la géométrie, mais aussi celle de la psyché et de l'imagination.

Avec La Congiunta, nous avons pu voir que le silence qui se dégage de l'édifice n'entraîne pas un mutisme "morbide" ou quelque pauvreté de l'artefact, bien au contraire. Il apparaît que le bâtiment fait preuve de beaucoup d'éloquence, nous guidant par affordances à travers ses espaces. De plus, il nous parle de lui-même, à qui sait interroger et lire les traces qui le constituent. Il s'agit moins d'une "vérité constructive" que d'un récit d'une morphogénèse. Le texte géométrique que constitue ainsi La Congiunta est une dissertation sur les "catastrophes"<sup>4</sup> qui sont à son origine - une forme de métalangage.

De fait, l'érosion des signifiés et la perte de la fonction symbolique, caractéristiques de notre société moderne, peuvent être approchés, pensons-nous, de manière positive. Le langage rhétorique et symbolique laisserait place au langage poétique, qui nous interroge sur sa forme elle-même et ses caractéristiques.

Les mouvements de sémantisation, désémantisation et resémantisation sont naturels et inévitables. L'exemple de l'image de la forêt est riche en

enseignement. D'abord temple et sièges des divinités aux yeux des premiers hommes, puis synonyme de quête initiatique pour les pèlerins et chevaliers, lieu d'ermitage pour les penseurs et les religieux ; la forêt aujourd'hui est un espace où l'on vient se perdre pour se couper du monde et de l'activité humaine. L'imaginaire sylvestre a pris au cours du temps différentes symboliques et différents rôles ; cependant, l'étonnement de l'homme pour cet espace particulier n'a pas cessé. Si sa signification évolue, la charge phénoménale que la forêt contient subsiste et ne cesse de nous fasciner.

Pour accompagner le mouvement de sémiologie illimitée - primordial pour une œuvre ouverte - qui nous mène de signifiant en signifiant, l'ambiguïté, les matières, les textures, les atmosphères, nous apparaissent comme des outils essentiels pour créer ces signifiés multiformes et ouverts. Le regardeur devient ainsi une instance à part entière dans la morphogénèse architecturale, qui ne prend fin qu'une fois que l'espace pénètre la psyché de l'être humain.

Après l'analyse de La Congiunta, nous avons vu que la forme (et l'espace) se décomposait en quatre instances indissociables. Une instance géométrique, qui définit les limites, les volumes ; une autre, matérielle, qui établit les caractéristiques physiques telles que les matériaux, les phénomènes et les propriétés sensibles ; une topologique, qui concerne le *topos*, le lieu ou le territoire dans lequel l'artefact s'inscrit (et qui traite donc aussi du climat) ; et enfin une instance temporelle, qui peut aussi bien concerner l'"espacement du temps" (et donc lié à l'espace) lors de l'expérience architecturale que l'alternance des phénomènes naturels (intensité de la lumière, de la température, de l'humidité... qui varient au cours de la journée).

L'artefact architectonique nous apparaît ainsi comme une alternance de phases dynamiques : de forme idéale furtive, en forme en mutation, et forme "hostile". La Congiunta est un monde transformé en événements, une suite de cycles et de regards subjectifs qui coexistent en un unique artefact.

Interroger l'objet architectural par la sémiotique et la phénoménologie, ainsi que reconsidérer la perception de l'humain, nous amènent à regarder l'artefact architectonique

1 → Francis Edeline, Groupe  $\mu$

2 → L'esthésie est le ressenti provoqué par une expérience esthétique. La sensation étant la première étape d'une chaîne de réactions corporelles et psychiques, voir schéma sur la « madeleine de Proust », chapitre 2, *Le processus d'émotion*, p. 29

3 → Selon Théodore Lipps, l'empathie est le processus de ressenti intérieur, la capacité de se projeter dans les objets que l'on perçoit. C'est le mécanisme automatique de réponse de l'organisme face à un objet

4 → Ensemble des actions et des dynamiques qui conduisent à l'émergence de la forme

comme un corps qui entre en résonance avec nous, une boîte à phénomène dans laquelle nous sommes immergés. Poser la question du sens, puis nous pencher sur ce qu'il se trouve au-delà du signe pour revenir aux phénomènes purs et replacer l'homme au cœur de la morphogénèse des édifices, nous donne un axe de réflexion sur la conception architecturale.

Le déclin de la fonction symbolique n'entraîne pas l'absence de langage, mais un changement de narration. Ainsi l'architecture, comme « opération configurante<sup>5</sup> » de l'espace et du temps, est capable d'instaurer une dialectique avec le regardeur sans avoir recours au symbolisme. La réalité matérielle (qui n'a rien à voir avec quelque "vérité constructive") nous présente des signes qui transcendent le matériau et pénètre notre inconscient, d'où des images nous surgissent. Notre imagination prend ainsi une part indéniable dans l'expérience architecturale, et la sémiotique nous permet de tout considérer sous l'influence du signe et de comprendre les relations entre l'être humain et l'artefact en fonction de son contexte (son code, en quelques sortes). Les espaces communiquent ainsi par affordances, par suggestion, par évocation, en nous entraînant inconsciemment dans leur corps physique.

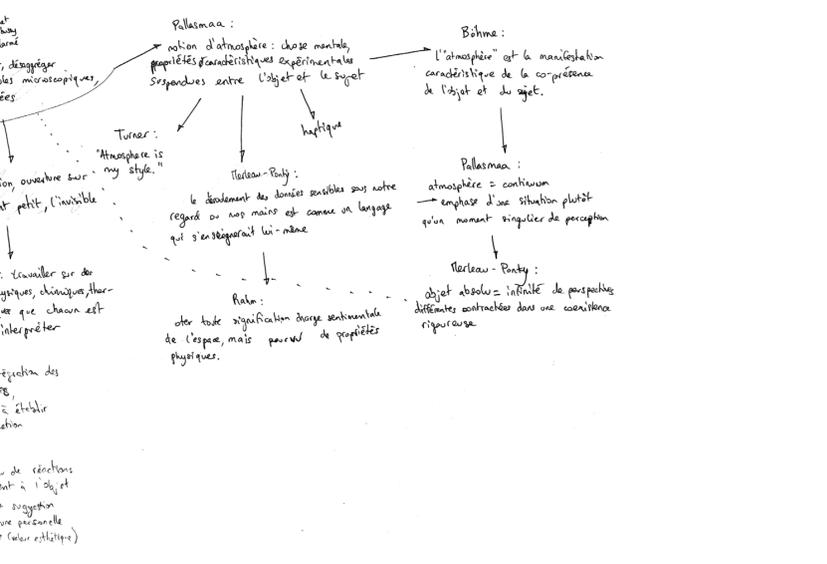
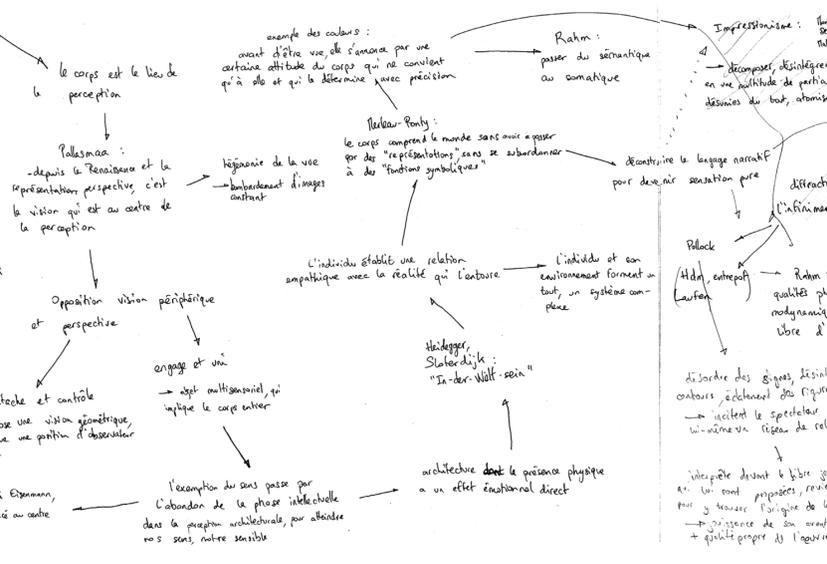
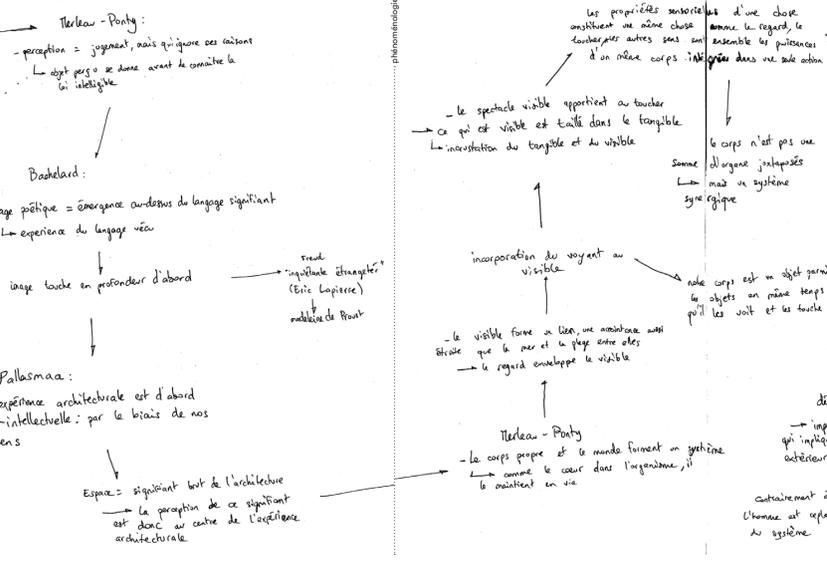
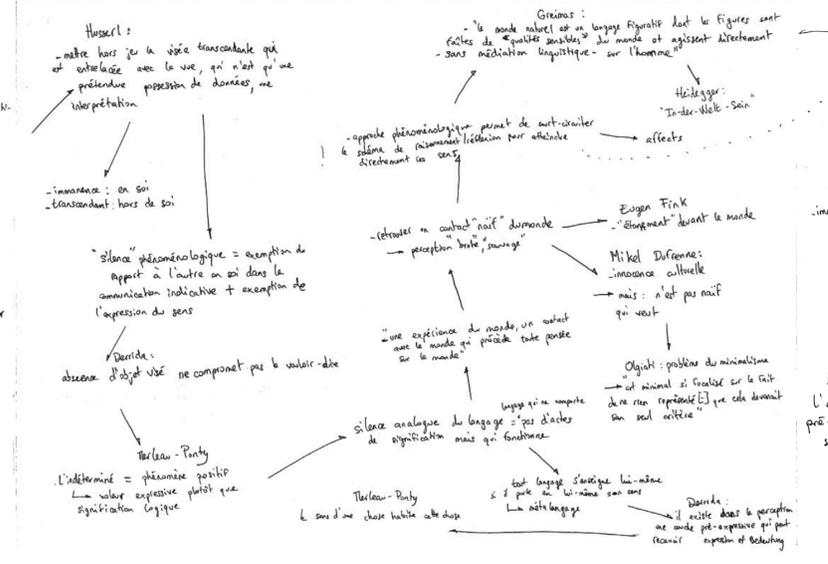
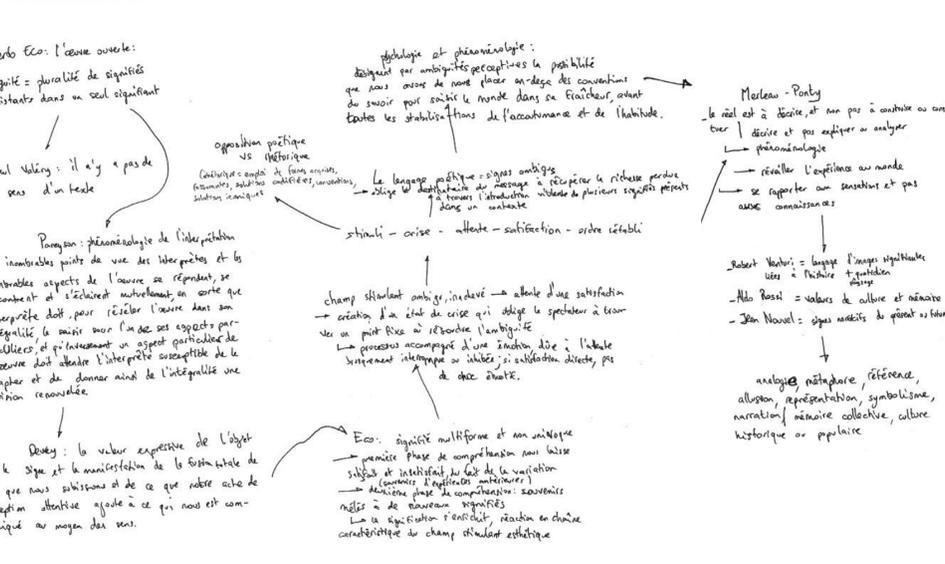
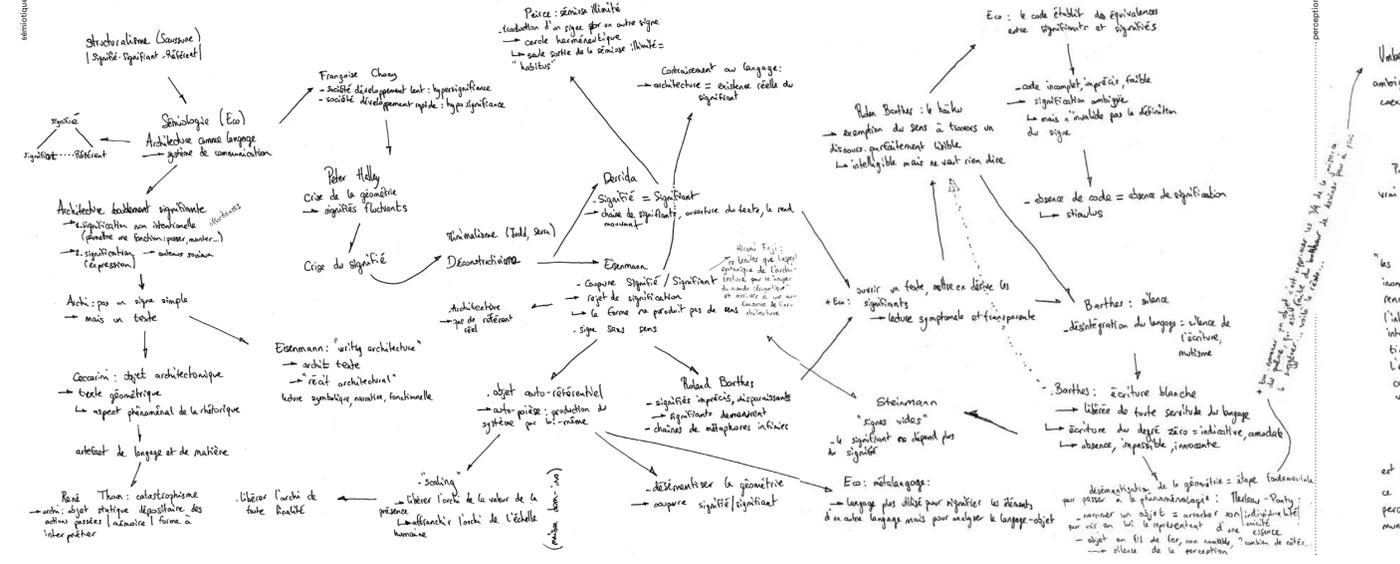
Le rôle de l'architecte devient ainsi celui de créer un milieu, caractérisé par un ensemble de qualités physiques et phénoménales que chacun est libre d'interpréter selon ses expériences passées. L'espace architectonique émerge ainsi par nos sensations, l'ambiguïté et les signes vidés de leur sémantique réveillant notre "regard naïf" sur le monde qui nous entoure. Le processus poïétique prenant fin dans nos psychés respectives, l'indéterminé est un outil pour configurer des "possibles" au sein des artefacts architectoniques.

5 → Paul Ricœur, "Architecture et narrativité." *Urbanisme*, n. 303, 1998, p. 45



## \* **Sémacarte résumant les notions abordées dans les chapitres 1 à 3**

Cette sémacarte est le document qui m'a permis de résumer et d'associer les différentes notions qui composent l'outil, développé dans les parties 1 à 3. Il rassemble citations, notions, concepts et permet de créer des liens entre mes lectures. C'est à partir de ce document que j'ai pu écrire et tirer les différentes parties de ce mémoire.



# \* Lexique

**Affect** : Correspond au vécu émotionnel d'un individu en réaction immédiate face à certains stimuli ou situation. C'est un mouvement inconscient et involontaire : pour cela, l'affect est opposé à l'intellect.

**Affordance** : Le terme d'"affordance" provient de la langue anglaise (*to afford* : procurer) et est défini par James Gibson comme la capacité d'un objet à suggérer sa propre utilisation. Il implique la complémentarité de l'objet et de l'individu, qui perçoit les qualités, les surfaces, les phénomènes... Le sujet adopte ainsi un comportement particulier en conséquence.

**Artefact** : L'artefact est une structure artificielle, ayant subi une transformation par l'être humain, même minime. Se dit d'un objet voulu et désiré par l'homme.

**Atmosphère** : Son étymologie grecque définit ce terme comme une "sphère" (*sphaîra*) de "vapeur" (*atmós*). En architecture, le terme - en plus de la notion climatique - est étendu à celle de milieu et d'ambiance. L'atmosphère entoure le corps humain de ses qualités sensorielles et lui procure des impressions. Elle correspond à une forme immédiate de perception, qui se rapporte plus à la sensibilité émotionnelle qu'intellectuelle.

**Autopoïèse** : Propriété d'un système à se produire lui-même, en interaction avec son environnement, et qui régénère continuellement le réseau ainsi constitué par transformation et interactions.

**Autoréflexif** : Le message autoréflexif est un message qui attire l'attention sur sa forme propre. Le langage

poétique est donc un langage autoréflexif.

**Biome** : Un biome est un espace caractérisé par ses qualités atmosphériques, climatiques et phénoménales qui délimitent un milieu propice à l'établissement humain. C'est un territoire qui "afforde" l'habitat.

**Catastrophisme** : Théorie de l'émergence des formes, cherchant à décrire les phénomènes qui ont conduit à la morphogénèse. Il ne s'agit pas d'expliquer la raison (le pourquoi) de la forme, mais plutôt de la comprendre (le comment).

**Code** : Le code est ce qui permet au récepteur de décrypter le message qui lui est adressé. C'est ce qui établit les équivalences entre signifiant et signifié.

**Congruence** : Elle est la qualité d'une articulation dont les différentes parties coïncident et s'adaptent parfaitement.

**Connotation** : Ensembles des caractéristiques secondaires qui viennent s'ajouter à la dénotation.

**Dénotation** : Ensemble des caractéristiques primaires stables et intrinsèques à une unité lexicale.

**Embodiment** : L'"*embodiment*" est un terme anglais qui correspond au concept psychologique étudiant comment notre cognition influence nos sentiments, notre pensée et notre comportement.

**Empathie** : Selon Théodore Lipps, l'empathie est le processus de ressenti intérieur, la capacité de se projeter dans les objets que l'on perçoit. C'est le mécanisme automatique de réponse de l'organisme face à un objet.

**Esthésie** : L'esthésie est le ressenti provoqué par une expérience esthétique. La sensation étant la première étape d'une chaîne de réactions corporelles et psychiques.

**Esthétique** : Correspond à la théorie philosophique qui se donne pour objet de déterminer ce qui

produit chez l'humain le sentiment que quelque chose est beau.

**Grammaire** : Ensemble des règles qui permettent de générer à partir de signes un tout cohérent dans un langage précis.

**Haïku** : Forme japonaise de poésie très concise, qui se donne pour but de capturer un moment précis, une atmosphère, sans jamais exprimer le sentiment : il le suggère, il le suscite. Il abandonne le signifié fixe pour se concentrer sur le signifiant, ne désignant que des impressions et des évocations.

**Haptique** : Qui est relatif à la sensation de toucher. Selon Deleuze, ce terme est meilleur que *tactile*, puisqu'il n'oppose pas deux organes des sens, et il laisse supposer que l'œil a la capacité d'avoir cette fonction qui n'est pas optique.

**Herméneutique** : Théorie ou art de l'interprétation des textes.

**Indice** : Selon la définition de Charles Peirce, l'indice est un signe immédiat. Il ne représente pas la chose ou le phénomène, mais le manifeste. Il est réellement affecté par l'objet ou le phénomène lui-même. Par exemple, la fumée est l'indice du feu.

**Langage** : Système de signes qui permettent à un individu d'exprimer et de communiquer sa pensée.

**Logogramme** : Un logogramme est la plus petite unité significative d'un langage ; c'est un signe graphique représentatif d'une notion.

**Métalangage** : Discours linguistique utilisé dans la description d'un autre langage. Par exemple, la sémiotique est un métalangage, puisqu'elle se charge par un système second d'analyser un langage premier.

**Morphogénèse** : Processus de formation d'un organisme, ensemble des transformations et des phénomènes

qui mènent à la forme finale d'une entité.

**Naïf** : Qui présente une qualité de spontanéité simple et candide.

**Narration** : Selon la définition d'Etienne Souriau, la narration est l'acte de langage par lequel on raconte quelque chose, que cet acte soit oral ou écrit, réel ou fictif.

**Neutre** : Selon Roland Barthes, le neutre désigne tout ce qui déjoue le paradigme.

**Objet autoréférentiel** : Objet compréhensible pour lui-même, sans avoir à se référer à une image extérieure pour le rendre intelligible.

**Œuvre ouverte** : Selon Umberto Eco, une œuvre ouverte se caractérise par l'absence de signifié fixe. La multitude de signifiés fluctuant dans un signifiant entraîne une libre interprétation du regardeur, faisant coexister au sein de l'œuvre une multitude d'interprétations possibles. Le sens n'est ainsi plus donné par l'auteur mais par le récepteur de l'œuvre.

**Ontogénèse** : Développement progressif d'un organisme depuis sa conception jusqu'à sa forme finale.

**Paradigme** : Selon Roland Barthes, le paradigme est l'opposition de deux termes virtuels dont l'actualisation de l'un est nécessaire pour produire le sens de l'autre.

**Phénomène** : Qui relève du monde sensible ; donnée sensorielle qui apparaît et se manifeste aux sens ou à la conscience d'un être humain.

**Poïésis** : La poïésis définit la production d'un artefact selon un savoir ; création d'une œuvre.

**Psyché** : Englobe l'ensemble des aspects conscients et inconscients du comportement d'un individu, par opposition au corps matériel.

**Référent** : L'un des trois constituants d'un signe,

qu'il soit matériel ou conceptuel, il est ce à quoi le signe fait référence. En architecture, il correspond aux phénomènes, physiques et tangibles, auquel l'artefact architectonique fait appel.

**Rhétorique** : Selon Umberto Eco, la rhétorique renvoie à des formes mortes et rassurantes, utilisées pour donner l'apparence d'une dialectique. C'est un ensemble de solutions acceptées par le corps social par convention.

**Sémantique** : Etude des signifiés et de la signification.

**Sémiose** : La sémiotique est l'opération d'association d'un signifiant à un signifié.

**Sémiose illimitée** : Selon Charles Peirce, la sémiotique illimitée est le mouvement de traduction d'un signe par un autre signe, qui conduit à une chaîne théoriquement infinie de signifiants renvoyant à d'autres signifiants.

Eau → H<sub>2</sub>O → Water → Goutte → ...

**Sémiotique** : Etude des mécanismes de la production du sens et des systèmes de signes.

**Sensation** : La sensation est un phénomène qui induit une stimulation chez l'individu. Elle correspond à une phase pré-intellectuelle de la perception.

**Sentiment** : Le sentiment correspond à une phase intellectualisée de notre perception d'une situation ou un environnement, à l'inverse de la sensation.

**Signe** : Selon la théorie peircienne, le signe possède une structure triadique : signifié, signifiant, référent. Est appelé "signe" tout phénomène qui entre dans un processus sémiotique. Le signe architectural est caractérisé par la présence d'un signifiant dont le signifié est la fonction que celui-ci rend possible.

**Signifiant** : L'un des trois constituants d'un signe, qui désigne l'élément d'expression du signe : un mot, un symbole, un emblème...

**Signifié** : L'un des trois constituants d'un signe, qui correspond à la signification et au contenu du signe.

**Somatique** : Qui est relatif au corps dans sa dimension physique, en opposition au psychique.

**Stimulus** : Tout élément ou phénomène physique qui entraîne une réaction dans l'organisme d'un individu (de nature nerveuse par exemple).

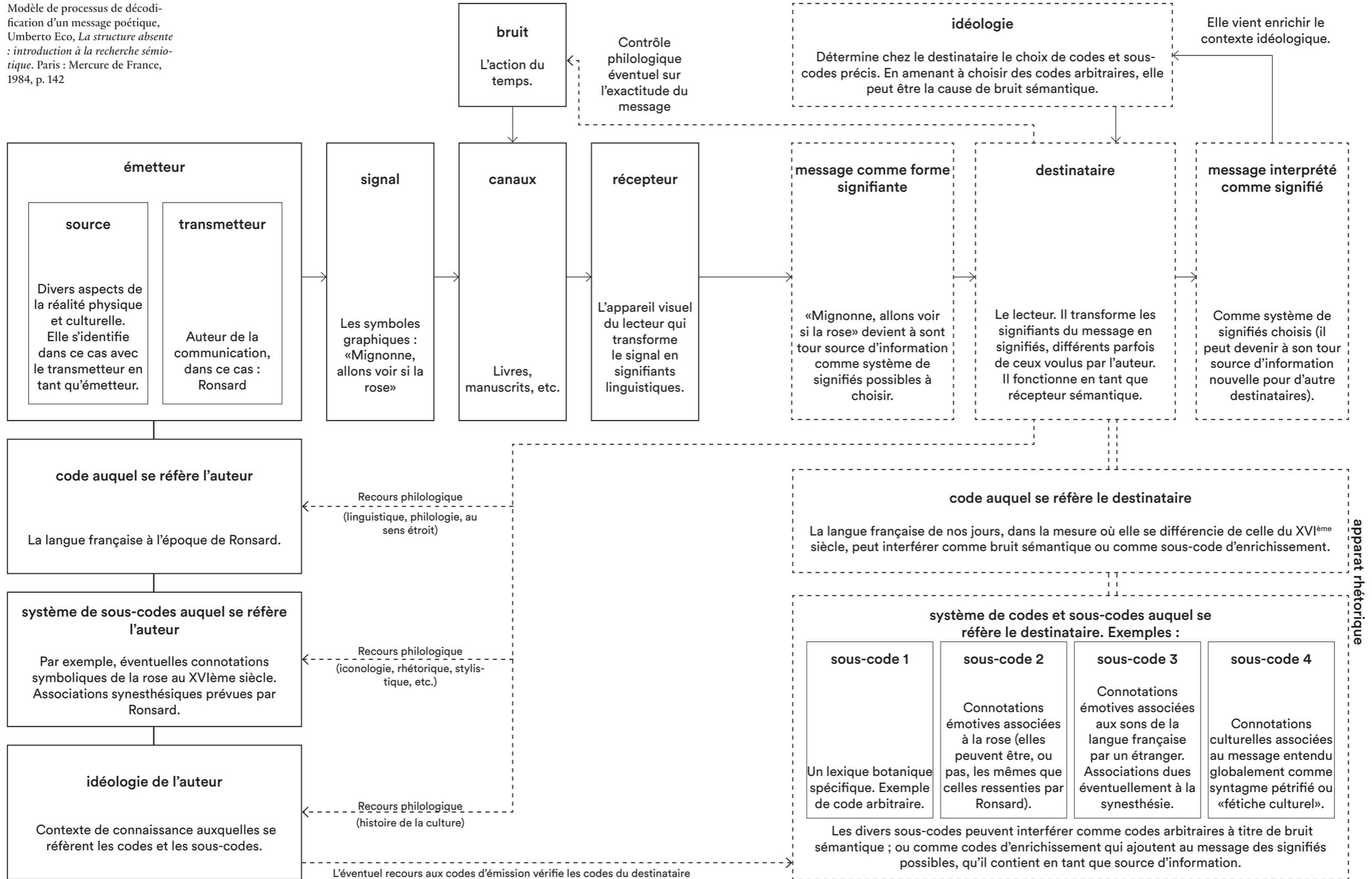
**Structuralisme** : Le structuralisme linguistique est un courant étudiant le langage comme un système doté d'une structure décomposable et analysable. Ferdinand de Saussure est considéré comme son précurseur dans le domaine de la linguistique.

**Syntagme** : Groupe d'unités linguistiques qui forment ensemble une unité selon une organisation hiérarchisée.

**Syntaxe** : Ensemble des règles qui régissent l'assemblage des unités linguistiques pour former un tout compréhensible. Elle est l'étude des signifiants.

# \* Annexes

Modèle de processus de décodification d'un message poétique, Umberto Eco, *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France, 1984, p. 142



Le passé nous conditionne, nous harcèle, nous rançonne. L'avant-garde historique (mais ici aussi j'entendrais la catégorie d'avant-garde comme catégorie méta-historique) essaie de régler ses comptes avec le passé. « À bas le clair de lune », mot d'ordre futuriste, est le programme typique de toute avant-garde, il suffit de remplacer clair de lune par quelque chose d'approprié. L'avant-garde détruit le passé, elle le défigure : *Les Demoiselles d'Avignon*, c'est le geste typique de l'avant-garde. Et puis l'avant-garde ira plus loin, après avoir détruit la figure, elle l'annule, elle en arrive à l'abstrait à l'informel, à la toile brûlée ; en architecture, ce sera la condition minimum du *curtain wall*, l'édifice comme stèle, parallélépipède pur ; en littérature, ce sera la destruction du flux du discours, jusqu'au collage à la Burroughs, jusqu'au silence, jusqu'à la page blanche ; en musique, ce sera le passage de l'atonalité au bruit, au silence absolu (en ce sens, le Cage des origines est moderne).

Mais vient un moment où l'avant-garde (la moderne) ne peut pas aller plus loin, parce que désormais elle produit un métalangage qui parle de ses impossibles textes (l'art conceptuel). La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité : avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire : « Je t'aime désespérément » parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites.

Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire : « Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément. » Alors, en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement que l'on ne peut parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire : qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie... Mais tous deux auront réussi une fois encore à parler d'amour.

Ironie, jeu métalinguistique, énonciation au carré. De sorte que si, avec le moderne, ne pas comprendre le jeu,

c'est forcément le refuser, avec le post-moderne, on peut ne pas comprendre le jeu et prendre les choses au sérieux. Ce qui est d'ailleurs la qualité (le risque) de l'ironie. Il y a toujours des gens pour prendre au sérieux le discours ironique. Je pense que les collages de Picasso, de Juan Gris et de Braque étaient modernes : c'est pourquoi les gens normaux ne les acceptaient pas. En revanche, les collages que faisait Max Ernst, ces montages de morceaux de gravures du XIX<sup>e</sup>, étaient post-modernes : on peut aussi les lire comme un récit fantastique, comme le récit d'un rêve, sans s'apercevoir qu'ils représentent un discours sur le collage lui-même. Si le post-moderne c'est cela, on comprend pourquoi Sterne ou Rabelais étaient post-modernes, pourquoi Borges l'est certainement, pourquoi dans un même artiste peuvent cohabiter, ou se succéder rapidement, ou alterner, le moment moderne et le moment post-moderne.

« L'œil ne voit pas des choses mais des formes de choses qui signifient d'autres choses », Italo Calvino

L'architecture c'est, encore aujourd'hui, l'art de choisir le vocabulaire formel d'un bâtiment sur mille. Elle peut crever sans provoquer beaucoup de larmes : à de rares exceptions près, l'architecture est triste, monotone et sans surprise. Les moderne n'en finissent pas de ressasser leur Corbu, gris et gros. Les rationalistes forment le dernier carré avant de se rendre. Les technos n'éblouissent plus personne avec leurs prouesses à la traîne. Les nostalgiques ont peur de perdre la mémoire et nous font pleurer sur les charmes perdus de la ville du XVIIIe. Les formalistes obsèdent le triangle, le cercle ou le carré en fonction de leur déterminisme génétique ou d'une mauvaise rencontre non débusquée par leur psychanalyste.

Le jeu savant, correct et magnifique des volumes, n'amuse plus personne.

La ville s'étouffe, s'engraisse de replis mous dans les zones dites périphériques. La circulation se fait mal. Les mauvaises cellules s'éparpillent. Le cœur est malade. Les extrémités fourmillent. Le cadre de vie, lui, est honoré, accroché dans la salle à manger de chaque pavillon, de chaque lotissement, de chaque banlieue : il participe à toutes les conversations. Sur le cadre, l'arbre est respecté, adulé, il abrite l'auto et cache la forêt qui cache l'architecture.

Dans ces circonstances, les architectes ont parfaitement compris que l'architecture n'était pas accessible au peuple et ont décidé de ne plus parler d'architecture qu'entre eux, afin disent-ils, d'approfondir leur savoir interne. Ils parlent tellement d'architecture qu'ils ne parlent plus du reste. Les autres (les non architectes), n'entendant plus parler d'architecture, parlent du reste. Quand un architecte entend un autre (non architecte) parler d'architecture il le traite d'incompétent et lui conseille de parler d'autre chose. Quand un autre entend des architectes parler d'architectures, il n'y comprend rien et leur conseille de parler d'autre chose.

Cela a failli mal tourner pour les uns, car les autres ne faisaient plus appel à l'architecte pour construire. Heureusement, la loi a secouru le malheureux artiste en décrétant que désormais, seul l'artiste pourrait construire pour les autres, ce dont il s'accommode parfaitement, pouvant construire calmement, sans surprise, en toute

légalité. De façon à le délivrer de toute angoisse (la solitude de l'artiste face à son terrain vide est absolue) le législateur lui a fortement conseillé de se conformer à ses prescriptions. Ainsi, l'architecte, rassuré, guidé, suit-il désormais les quelques recettes aujourd'hui inscrites au piètre menu des réfectoires administratif : l'erreur n'est plus la sienne ; le code étant suivi, c'est celle de l'administration.

Alors, les architectes ont discuté et se sont partagés. Les plus nombreux, respectueux de l'ordre établi, ont décrété que le chaos urbain et périurbain n'était pas de leur fait et leur métier consistait avant tout à rentrer dans les prix, dans les délais, avec un « produit » techniquement fiable.

Certains se sont réfugiés sur leur planète de papier, dans leurs utopies futuristes ou passéistes, se prenant pour Piranèse ou Boullée.

Une minorité (agissante comme il se doit) a décidé d'attendre le grand soir qui miraculeusement, rendra, à nouveau tout possible. Restant les Don Quichotte, les sang-chaud, les pense à... J'en suis, pour toutes les raisons qui découlent du pernicieux constant qui précède.

Et contre les moulins, les vents, les marées, les marais et aussi les urbanocrates et surtout les docteurs en architecture, je prédits que l'avenir de l'architecture n'est pas architectural. Ce n'est pas par notre savoir interne que l'on dénouera la crise de l'architecture. La solution n'est pas cachée dans les codicilles d'Alberti, Piranèse, Lequeu, Ledoux. L'important n'est pas de savoir quel sillage prendre, quel maître adorer, quelle architecture imposer, quels architectes excommunier. L'architecture ne peut plus être ce qu'elle prétend être, je ne sais quel « art d'organiser l'espace » ou quel « jeu savant de volumes ». L'architecture ne peut plus être le 'un-pour-mille' de la construction financé par les mécènes amoureux ou les pouvoirs en quête de style. L'architecture doit sortir de ses frontières, bousculer ses gardiens élitistes et finir d'être un privilège qu'aucune révolution sociale ne viendra abolir. C'est le rôle des architectes que de libérer leur muse.

Pour cela, il faut s'exprimer par tous les moyens et principalement par le construit, il faut entrer en résonance avec une toute autre culture ambulante, puiser ses sources dans toute une civilisation. L'exemple du mouvement moderne est, sur ce plan, signifiant ; est-ce l'histoire de

l'architecture qui l'a inspiré ou bien la révolution industrielle, ou encore Fourier, Proudhon, suivis de Kandinsky, Mondrian, Klee... ?

L'architecture ne peut plus être la seule quête visuelle du Beau (alors que depuis longtemps les artistes, plasticiens, peintres, sculpteurs, photographes, cinéastes, musiciens, poètes ont dépassé la seule valeur esthétique pour raccompagner, la suppléer, la remplacer par celle de la signification).

L'architecture doit désormais signifier. Elle doit parler, raconter, interroger, au mépris si besoin est (et, souvent, besoin est) de la pureté technologique, de la tradition construite, de la conformité des références aux modèles culturels (qu'ils soient d'origine classique ou moderne).

Elle doit s'adresser à l'esprit plus qu'à l'œil, traduire une civilisation vivante plus qu'un héritage. Pour cela tous les moyens sont bons : le symbole, la référence, la métaphore, le signe, le décor, l'humour, le jeu, l'ironie, le plagiat, l'innovation, la tradition, le style... Tous les mots sont permis. S'ils sont utiles au sens donné. S'ils sont compris. De ce point de vue, l'avenir de l'architecture est plus littéraire qu'architecturale, plus linguistique que formel. Si l'architecture devient ce moyen de véhiculer des idées, de signifier par l'espace, l'architecte, par voie de conséquence, est un homme qui dit (avec le construit comme langage), qui parle à ceux qui vont vivre l'espace qu'il définit. Ce qu'il dit, ce qu'il choisit de dire, est au moins aussi intéressant que sa façon de la dire. Le contenu du message architectural n'est plus à choisir dans les annales comme si l'architecte était un auteur littéraire du XVIIIe, choisissant son drame dans la mythologie ou l'histoire antique.

Comment l'architecte va-t-il choisir ce qu'il va dire ? Va-t-il toujours se répéter en artiste obsessionnel ? Seule la conscience du contexte, la connaissance du milieu dans lequel il construit peuvent lui permettre de trouver un sens réel. Connaissance physique, historique de ce milieu (conscience des possibilités d'évolution durant l'espérance de vie du bâtiment projeté), connaissance humaine (comment le milieu est ressenti par ceux qui le vivent, comment est attendu le bâtiment à créer, s'il y a adéquation entre le programme et sa vocation sociale...).

C'est bien là le sens de ce dialogue préalable, de cette « participation » tant décriée par les uns, tant réclamée

par les autres.

Recueillir les informations, vérifier les hypothèses, pour orienter ses choix, c'est une condition nécessaire pour créer une architecture, elle est loin d'être suffisante. Intégrer les données n'implique pas trouver la solution. Refuser de les intégrer implique refuser d'y répondre. C'est dans ces dialogues préalables que l'architecte a le plus de chances de trouver un sens social, un sens commun à ce qu'il va édifier.

C'est le propre de l'architecture-artiste de nier cette évidence : sa propre satisfaction est le critère du bien. Sa solution est unique. En quoi la prise en compte d'une demande limite-t-elle la dualité de la réponse architecturale ? Finissons-en avec le mauvais procès qui voudrait qu'un architecte intégrant un demande précise abdique son savoir et se « coupe les ailes ». C'est souvent dans la demande que l'architecte trouve la réponse. Sur ce plan, l'avenir de l'architecture est démocratique.

Parlons du contexte, de l'environnement dans lequel se situe le projet. Ce contexte permet-il une réponse sensée ? Le fatras urbain et périurbain permet-il toujours à l'objet architectural de trouver un sens ? Sinon, à quoi bon penser l'architecture ? Peut-on se contenter de créer des objets d'architecture isolés faisant appel à un savoir architectural de moins en moins partagé ? Aujourd'hui, l'architecture s'arrête à l'objet (pris dans le sens d'unité de maîtrise d'œuvre ou d'ouvrage). Ne devrait-on pas considérer comme problème architectural préalable le rapport à créer entre plusieurs maîtrises d'œuvre ?

L'un des principaux problèmes architecturaux est là, hors du domaine de compétence reconnu aux architectes, de l'autre côté de la barrière administrative, c'est un problème de pouvoir et l'architecte est faible. Sous cet aspect essentiel, l'avenir de l'architecture est urbanistique.

Le champ de l'architecture doit s'étendre à la définition du vocabulaire, des nouveaux quartiers, aux orientations à donner aux modifications urbaines. Là où les règles d'urbanisme d'aujourd'hui s'exercent, ou les normes technocratique, s'appliquent, où la censure de bon goût règne, l'architecture ne pousse plus que par erreur. Alors, que faire ? Construire. De la façon la plus significative. Dans 90% des cas, il faudra prendre des positions critiques, incitatrices, dénonciatrices, interrogatives, ironiques. Chaque bâtiment doit provoquer une question sur la nature

de ce qu'il aurait dû, de ce qu'il aurait pu être. Quelques exemples personnels : quand on vous demande de construire dans un lotissement de la pire espèce (avec toutes les mêmes maisons consommées), entourez votre maison d'un talus de deux mètres de haut, enfoncez la dans le sol pour qu'elle recrée son paysage, avec chien assis, pour ne pas défigurer le paysage, faites une maison invisible, rampante, caméléon, en acier rouillé et en châtaignier envahie par la végétation, quand on vous refuse un permis de construire et que vous êtes obligés d'exécuter des modifications, marquez les toutes en rouge sur la maison construite. Si on vous fait travailler avec un modèle industrialisé et répétitif, utilisez un seul élément et numérotez le de 1 à 3000 sur la façade...

On m'objectera que ces attitudes intéressent peu l'homme de la rue et qu'elles sont difficilement compréhensibles. Si l'histoire racontée était aussi simpliste, ce serait vrai. Mais à l'interrogation posée par l'attitude prise par rapport au contexte, il n'est pas facile d'échapper.

Chacun trouve sa réponse. C'est une lecture architecturale à différents degrés qui s'effectue. L'auteur (l'architecte) doit savoir que son livre (l'objet) sera lu, regardé, décrypté par un large public. La caractéristique d'une architecture forte est d'être lue par tous et de résister à cette lecture ; d'être lue par tous et de résister à cette lecture ; d'être suffisamment profonde pour garder un peu de mystère, pour susciter aussi des interrogations sans espoir de réponse.

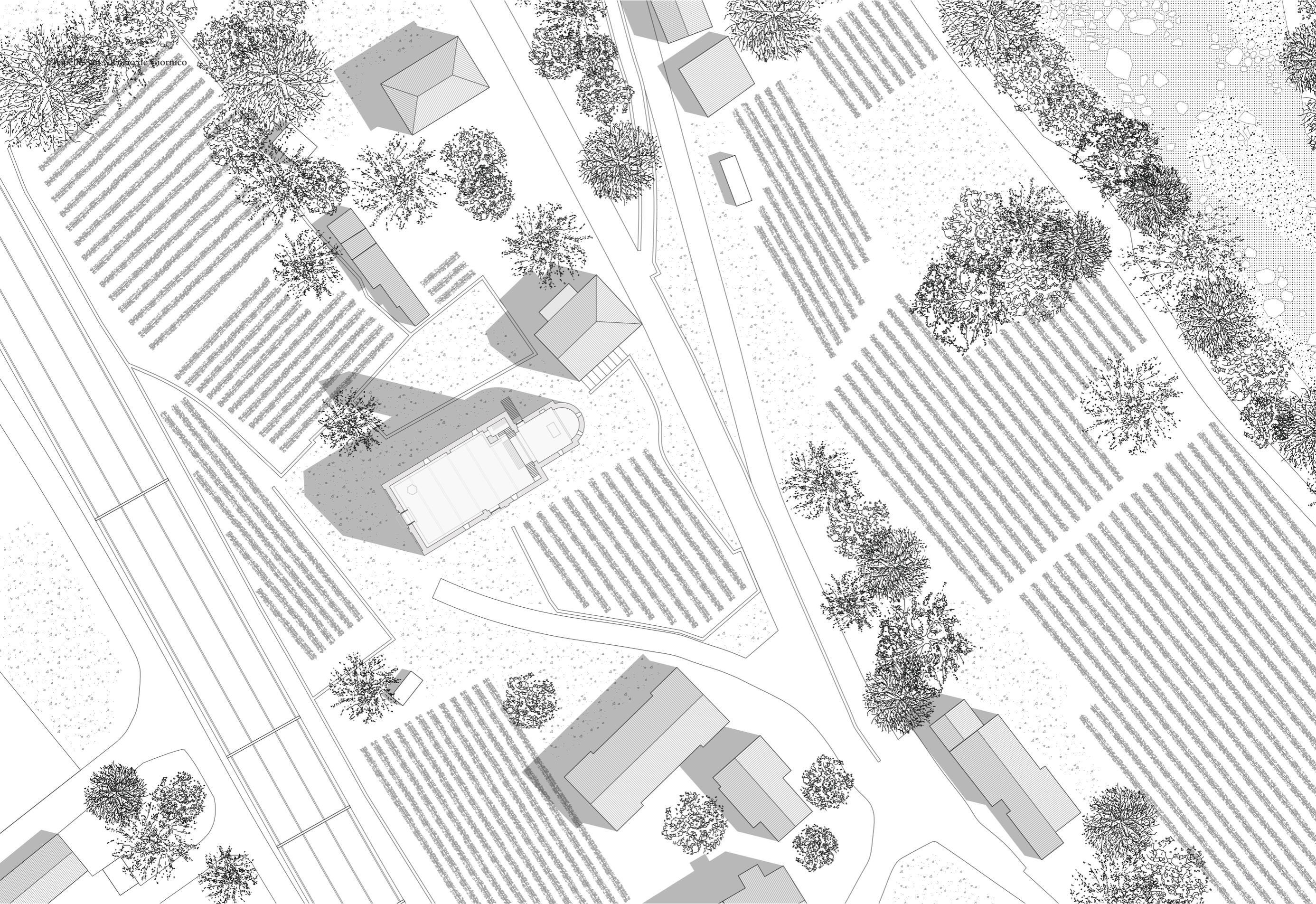
Où se situent ces prises de position dans la pensée architecturale d'aujourd'hui ? Certains les disent post-modernes. Sous certains aspects (les différents codes de lecture possibles, l'éclectisme, l'ironie, le second degré...) c'est probable. Mais existe-t-il une pensée post-moderne ? Je ne le pense pas. Pour moi, actuellement, le postmodernisme se définit par élimination. Sont post-modernes ceux qui ne sont pas pré-modernes et qui ne sont pas modernes.

Pré-modernes : les amoureux de Quincy de Quatremère, les Versaillais qui font tout « à la française », de la fenêtre au jardin en passant par la révérence, les doctrinaires qui prophétisent que les lois sur l'esthétisme et le savoir architectural vont bouleverser les phénomènes économiques, les prédicateurs d'une cité européenne aux places arcades et aux obélisques triomphant, les graveurs, les copieurs, les maîtres.

Modernes : les alignés, les répétitifs, les carrés, les boîtes, les sociosociaux, les fils légitimes de Corbu, les bâtards de Mondrian, les suprématistes involontaires, les simplificateurs, les primaires, les amnésiques du vocabulaire qui ont oubliés les mots des autres siècles.

Restent les autres, les impurs. Qui formulent trois idées simultanément, qui se souviennent, qui actualisent, qui décoorent, qui dénoncent, qui prennent leurs distances, qui écoutent, qui rient, qui multiplient les signes, qui se mouillent, qui mélangent les cultures, les souvenirs, les espoirs, les désespoirs, les fantasmes.

« Eclectiques radicaux », fabricants de « canards » ou de « hangars décorés », « symbolistes », « laids et ordinaires », spectaculaires, ironiques : ils vivent et traduisent leur époque.



Architectural Studio

## \* Bibliographie

Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses universitaires de France, 1957.

Barthes, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Points, 1985.  
— . *Le Degré Zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*. France : Points, 2014.

— . *Le Neutre: cours au collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil / Imec, 2002.

— . *Leçon*. France : Points, 1989.

— . *L'Empire des Signes*. Paris : Points, 1970.

Berger, John. *Ways of seeing*. London : Penguin Classics, 2008.

Berger, Laurent and Cyrille Berger. *La nuit est plus sombre avant l'aube*. Paris : Manuella, 2015.

Bergson, Henri. *La perception du changement*. Paris : Presses universitaires de France, 2011.

Butler, Remy. *Reflexion sur la question architecturale*. Paris : Les Belles Lettres, 2015.

Böhme, Gernot, Olafur Eliasson, Juhani Pallasmaa, and Christian Borch. *Architectural atmospheres : on the experience and politics of architecture*. Basel : Birkhauser, 2014.

Ceccarini, Patrizio. *Catastrophisme architectural: L'architecture comme sémio-physique de l'espace social*. Paris : l'Harmattan, 2003.

Choay, Françoise. "Sémiologie et urbanisme." In *Le sens de la ville*. Paris : Éditions du Seuil, 1972.

Derrida, Jacques. *La voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris : Presses Universitaires de France, 1967.  
— . *Les arts de l'espace: écrits et interventions sur l'architecture*. Paris : Editions de la Différence, 2015.

Eco, Umberto. *Apostille au Nom de la rose*. Paris : Livre de Poche, 1987.  
— . *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*. Paris : Mercure de France, 1984.  
— . *Le signe: histoire et analyse d'un concept*. Paris : Librairie Générale Française, 1992.  
— . *L'œuvre ouverte*. Paris : Points, 2015.  
— . *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris : Presses universitaires de France, 2013.

Gamboni, Dario. *Images potentielles, ambiguïté et indétermination dans l'art moderne*. Paris : Les presses du réel, 2016.

Gibson, James Jerome. "The Theory of Affordances." In *The ecological approach to visual perception*. Boston : Houghton Mifflin, 1979.

Gowing, Lawrence. *Turner : peindre le rien*. Paris : Macula, 1994.

Halley, Peter. *La crise de la géométrie et autres essais, 1981-1987*. Paris : Beaux-arts de Paris Editions, 1992.

Hasegawa, Go. *Conversations with european architects*. Japan : LIXIL Publishing, 2015.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1953.

Heidegger, Martin. "Bâtir Habiter Penser." In *Essais et conférences*. Paris : Gallimard, 1980.

Holl, Steven, Juhani Pallasmaa, and Alberto Pérez-Gómez. *Questions of perception : phenomenology of architecture*. San Francisco : William Stout Publishers, 2007.

Husserl, Edmund. *L'idée de la phénoménologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1970.  
— . *L'origine de la géométrie*. Paris : Presses universitaires de France, 1962.

Lucan, Jacques. *Précisions sur un état présent de l'architecture*. Lausanne : Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 2015.

Meredith, Michael. *Notes for those beginning the discipline of architecture*. Minneapolis : YouWorkForThem, 2006.

Merleau-Ponty, Maurice. *La phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1976.  
— . *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1979.  
— . *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1985.

Munari, Bruno. *Design as Art*. London : Penguin Group, 2008.

Okakura, Kakuzo. *Le livre du thé*. Arles : Picquier, 1989.

Pallasmaa, Juhani. *Le regard des sens*. Paris : Édition du Linteau, 2010.

Rahm, Philippe. *Architecture météorologique*. Paris : Archibooks, 2009.  
— . *Constructed atmospheres: architecture as meteorological design*. Milan : Postmedia Books, 2014.

Souriau, Etienne and Anne Souriau. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris : Presses universitaires de France, 2010.

Steinmann, Martin. *Forme Forte : Ecrits, 1972-2002*. Basel : Birkhauser Verlag für Architektur, 2003.

Wunenburger, Jean-Jacques. *L'Imagination géopoïétique : espaces, images, sens*. Italie : Editions Mimésis, 2016.

Zumthor, Peter. *Atmosphères : environnements architecturaux : ce qui m'entoure*. Basel : Birkhauser Architecture, 2008.  
— . *Penser l'architecture*. Basel : Birkhauser Architecture, 2010.

## \* Bibliographie - Revue

Antonioli, Manola. "Les plis de l'architecture." *Le Portique*, no. 25, 2010.

Latour, Bruno. "Why has critique run out of steam ? From matters of fact to matters of concern." *Critical Inquiry* 30, no. 2, 2004 : p. 225–248.

Meredith, Michael. "After after geometry." *Architectural Design* 83, no. 2, 2013 : p. 92–99.

Nouvel, Jean. "L'avenir de l'architecture n'est plus architectural." *Cahiers de la recherche Architecturale*, no. 6, 1980 : p. 70–71.

P.M., Red. "La Congiunta, Museum in Giornico, 1992." *Werk, Bauen + Wohnen*, no. 12, 1992 : p. 30–35.

Paveau, Marie-Anne. "Ce que disent les objets. sens, affordance, cognition." *Synergies Pays riverains de la Baltique, Gerflint*, 2012 : p. 53–65.

Ricoeur, Paul. "Architecture et narrativité." *Urbanisme*, no. 303, 1998 : p. 44–51.

Seungkoo, Jo. "Aldo Rossi : Architecture and Memory." *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 2003 : p. 231–237.

Steinmann, Martin and Beat Wismer. "A world without windows." *Faces, journal d'architectures*, no. 26, 1992 : p. 51–53.

## \* Bibliographie - Internet

Informationszentrum Beton. "Museum la Congiunta in Giornico - Durchdachte Reduktion auf das Notwendige Minimum - Objekte", 2017. Consulté en Novembre 2016. <https://www.beton.org/inspiration/architektur/objekt-details/museum-la-congiunta-in-giornicoch/>

Baccour and Olfa Meziou. "Le projet architectural comme texte d'une genèse - Statut sémiotique des traces", *AS - Actes Sémiotiques*, 2013. Consulté en Décembre 2016. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3018>

Badir, Sémir. "Sur la Profondeur", *AS - Actes Sémiotiques*, 2013. Consulté en Janvier 2017. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2564>

Levy, Albert. "Sémiotique de l'architecture - Contribution à une étude du projet architectural", *AS - Actes Sémiotiques*, 2013. Consulté en Octobre 2016. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2993>

Lucarelli, Fosco. "Proportions, volumes, grammar : Peter Märkli's La Congiunta", 1992. Consulté en Septembre 2016. <http://socks-studio.com/2015/11/03/proportions-volumes-grammar-peter-maerkli-s-la-congiunta-1992/>

Parret, Herman. "Spatialiser haptiquement de Deleuze à Riegl, et de Riegl à Herder". *AS - Actes Sémiotiques*, 2013. Consulté en Janvier 2017. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2570#top>

Pellegrino, Pierre and Emmanuelle Jeanneret. "Configuration, Figure", *AS - Actes Sémiotiques*, 2013. Consulté en Octobre 2016. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2966>

Penn, Samuel. "Foundation for architecture and education", 2012. Consulté en Décembre 2016. <http://aefoundation.co.uk/architecture-and-education-peter-markli/>

Rénier, Alain. "Les espaces opérateurs de la sémiotique architecturale". *AS - Actes Sémiotiques*, 2013. Consulté en Octobre 2016. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2939#tocto2n1>

"Olafur Eliasson - The Weather Project : about the installation". 2003. Consulté en Novembre 2016. <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project/olafur-eliasson-weather-project>

"The Weather Project - Studio Olafur Eliasson." 2003. Consulté en Novembre 2016. <http://olafureliasson.net/archive/exhibition/EXH101069/the-weather-project#slideshow>

"The Matter of Time - Richard Serra." Consulté en Décembre 2016. <http://www.narthex.fr/portraits-dartistes/richard-serra-sculpteur-du-temps>

# \* Crédits photographiques

Centre Pompidou, pages 15, 30  
Kunstmuseum Basel, page 22  
Eric Lapiere Architecture, page 24  
Timothy Soar, page 31  
Ateliers Jean Nouvel, page 31  
Tate Gallery, pages 36-37  
Margherita Spiluttini, page 38  
Tate Modern, page 40  
Phillipe Rahm Architectes, page 41  
Lizzie Sheperd, page 42  
Thibaut Dancoisne, pages 9, 42, 46, 48, 49, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 82, 87 et 4<sup>ème</sup> de couverture

