



DOCTORAT DE PHILOSOPHIE

STEPHANE BONZANI

LA LIGNE D'EDIFIER
Invention architecturale et transmilieu(x)

22 septembre 2010 – 14h30 – Université Jean Moulin Lyon 3

DIRECTEUR DE THESE :

Mme Chris YOUNES, Philosophe, Professeur, HDR, Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-la-Villette

MEMBRES DU JURY :

M. Benoît GOETZ (pré-rapporteur), philosophe, professeur, HDR, Université Metz

M. Thierry PAQUOT (pré-rapporteur), philosophe, professeur, HDR, IUP – Université Paris 12

M. Frédéric BONNET, architecte DPLG, maître-assistant, Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville

M. François GUERY, philosophe, HRD, professeur émérite, Université Jean Moulin Lyon 3

M. Jean-Jacques WUNENBURGER, philosophe, professeur, HDR, Université Jean Moulin Lyon 3

SOMMAIRE

Introduction	4
I. La ligne d'édifier.....	10
Le sens d'édifier.....	10
A. Edifier, une invention paradoxale	16
1. Penser l'invention : une pensée inventive	17
2. Pensée et chaos	22
a. Création ou invention de concepts	22
b. Concepts	24
c. Plan d'immanence.....	28
d. Instaurer	29
3. Invention et milieu associé.....	32
a. Qu'est-ce qu'un objet technique ?.....	33
b. Le processus de concrétisation	35
c. Le milieu associé.....	36
B. Edifier un milieu	41
1. Lignes actives	43
a. Ligne générative.....	43
b. Ligne-mesure	45
c. Ligne rythmique.....	50
d. Ligne-matière	53
2. Ligne-milieu, configuration et transfiguration	56
3. L'idée de « milieu habité ».....	65
a. L'ambivalence d'une notion	67
b. Le milieu ou l'environnement ?	73
c. Une « science des milieux » ?	75
d. Le « monde objectif » arendtien est-il un milieu ?.....	86
e. Physique ou phénoménal ?	89
C. Résumé.....	90
II. Régimes de lignes et instaurations de milieux.....	92
A. La ligne ordinatrice.....	95
1. La ville machine du monde.....	98
a. Position : Le bon lieu – sélectionner.....	98
b. Limitation : La défense – protéger.....	99
c. Orientation : Vents et soleil.....	99
d. Organisation et distribution : Les Dieux et l'usage.....	100
2. L'invention vitruvienne	102
a. Endogenèse et exogenèse.....	102
b. Eurythmie	109
B. La ligne générative.....	114
1. Un humanisme inquiet.....	114

2. Linéaments.....	117
a. Regio.....	119
b. Area	119
c. Partitio	122
d. Paries.....	123
e. Tectum	127
f. Apertio.....	127
3. Perspectiva artificialis	128
a. Œil, corps, rayons.....	131
b. Le voile intersecteur.....	132
c. Historia	134
C. La ligne productive	141
a. Changement de paradigme	141
b. Autonomisation	142
c. Nature et Raison	147
d. Propylées – la raison déchaînée.....	149
e. Cartes et invention.....	151
f. Un ethos moderne	154
D. La ligne de transfiguration	157
a. Mettre en phase	157
b. L'architecte-médium	160
c. Construire.....	162
d. Forme et force.....	167
E. Résumé.....	173
III. La ligne de reliance.....	176
A. Epuisements	177
a. Fatigue	178
b. Continuum	179
c. Epuisement.....	181
1. Brève histoire du monde habité	182
a. Cosmos vs Chaos	184
b. Ici vs Ailleurs	187
c. Monde = Terre	188
2. La figure de la boucle et la crise des limites	193
B. Régénérations.....	205
1. L'invention comme reliance.....	207
a. Le lien.....	207
b. Le transmilieu(x).....	208
c. Régénération	211
d. Reliance et éléments-prises	215
e. Conclusion	217
2. La ligne de reliance – opérateurs et matières mélangées.....	218
a. Air-Climat.....	220
b. Terre-Sol.....	225
c. Trois opérateurs de reliance : la carte, la figure, le récit.....	233
Conclusion	256
Bibliographie	266
Annexes	276

Introduction

Est-ce que la ligne me force à la suivre ? Non, mais quand je me suis résolu à m'en servir comme d'un modèle à suivre de cette façon, alors elle me contraint. Non, ce qui arrive alors est que je me contraains à l'utiliser de cette façon. Je m'accroche pour ainsi dire à elle."

Ludwig Wittgenstein¹

Edifier est une lutte. Chaque architecte le sait. Des contraintes de toutes sortes s'imposent à lui depuis la première ligne. Il y a l'écrasante épreuve de la technique, le poids et la complexité du cadre réglementaire et normatif, les combats contre l'inertie de la pensée et des recettes toutes faites et sans doute plus encore la validation d'une œuvre par les habitants eux-mêmes dont il attend finalement l'accord silencieux. Les grands traités d'architecture ne cessent de revenir sur ces multiples épreuves qui travaillent le processus de conception et infléchissent le dessin d'un dispositif architectural ou urbain. Mais ces « difficultés », inhérentes à l'art d'édifier, ne peuvent à elles seules rendre compte de ce qui, plus fondamentalement, l'inquiète. Si tout projet est d'abord un défi, puis une lutte, c'est que l'invention dont il procède se confronte à l'inhabitable. Depuis les premiers bâtisseurs – les textes, là encore, en témoignent – l'architecture se trouve engagée dans un combat contre un fond, excessif, à l'aune duquel elle mesure ses propres limites, mais également trouve ses principales ressources. L'instauration d'un milieu habitable fait jouer cette relation dialectique primitive, primordiale, entre un dedans, premier abri, organisé autour

¹ Ludwig Wittgenstein, *Recherches philosophiques* [1953], Paris, Gallimard, 2005

des éléments indispensables à la vie biologique et spirituelle des hommes et un dehors, radicalement autre, exerçant ses puissances contre les murs de « l'empire humain », de la plus modeste demeure à la plus grande mégapole. L'invention architecturale est donc liée, consubstantiellement, à une pensée du monde, c'est-à-dire à une pensée de sa forme, de ses limites, de sa genèse et de sa structuration. Elle l'incarne dans l'intimité du projet et elle l'exprime dans les dispositifs qu'elle produit ; elle en est traversée de part en part. Le sort, où si l'on préfère, l'aventure de l'édifier est liée à celle des milieux habités. C'est à cette opération récurrente, omniprésente, ancestrale, mais aussi sans cesse reprise, déplacée, revisitée tout au long du processus d'hominisation-anthropisation-humanisation que nous souhaitons consacrer cette recherche.

Il nous semble en effet, c'est l'intuition dont nous partons, que l'invention est aujourd'hui confrontée à une mutation sans précédent, ou que peut-être seuls précèdent quelques moments clefs de l'histoire des idées et du monde que sont, par exemple, la Renaissance ou le siècle déterminant des Lumières. Si ces moments de l'histoire furent de formidables terrains d'invention, techniques mais aussi politiques, sociales, artistiques et architecturales, c'est qu'ils se caractérisèrent par un véritable changement de paradigme et que le monde habité s'y trouva problématisé différemment, engagé autrement, suivant d'autres figures, de nouvelles représentations. Ce sont des crises, c'est-à-dire des passages où se redessinent les contours du connu et où les structures d'intelligibilité de ces mutations ne sont pas totalement stabilisées. L'invention, en tant que lieu où se concentrent ces bouleversements et où se profilent de nouvelles structures capables d'y apporter des réponses, se présente alors comme un objet d'étude particulièrement fécond pour aborder ces problématiques plus générales.

Le 21^e siècle s'ouvre, lui aussi, sur une crise qui mobilise l'ensemble des connaissances humaines, des représentations que les habitants de la planète se font de leur milieu, des techniques qui peuvent permettre d'y vivre. Notre hypothèse peut être énoncée ainsi : édifier, du moins en Occident, revient à tracer une ligne de *partage* et de *reliance* entre le monde des hommes et le fond non-humain. Ce mouvement paradoxal de l'invention architecturale par lequel est instauré un milieu habitable pour les hommes est entré dans une crise profonde depuis que, jour après jour, semble se confirmer l'épuisement de ce « dehors », de cette extériorité radicale contre laquelle les établissements humains trouvaient jadis le sens de leur déploiement. Afin d'explorer ce devenir

problématique de l'art d'édifier, nous avons cherché dans cette étude à en préciser les enjeux, à le suivre dans ses mouvements intimes, à en interroger les diverses inflexions et déplacements.

Cette exploration s'organise en trois temps. Nous ne pouvions commencer une étude sur l'invention architecturale contemporaine sans préalablement clarifier la nature de ce que nous nommons « invention ». En effet, le mot même d'invention porte en lui de nombreux malentendus liés à ses usages, son histoire. Il nous a donc fallu l'interroger dans ses rapports avec la création et la découverte, ces deux autres régimes d'apparition du nouveau. Car nous le sentons, bien que ces termes soient bien souvent assimilés, les réalités qu'ils recouvrent ne s'identifient pas exactement, les mouvements qu'ils engagent ne s'actualisent pas selon les mêmes logiques. Au-delà de ces réflexions sur la spécificité de l'invention, dont nous verrons qu'elle réside dans une relation originale à l'existant, il nous fallait encore questionner ce qui caractérise l'invention architecturale. La « ligne d'édifier », nom que nous proposons pour rendre compte de l'opération théorique et pratique que mène l'architecte lorsqu'il invente, en quoi se distingue-t-elle d'autres formes de la pensée inventive ? Le philosophe, l'ingénieur, l'artiste inventent eux-aussi, mais nul ne penserait à confondre un concept, un avion et une œuvre d'art. Certes, en architecture, il est souvent question de concept, de machine ou de sentiment esthétique, et pourtant un édifice ne se laisse appréhender totalement ni par l'un ni par l'autre. Aussi, l'invention dont il est le produit reste-elle partiellement étrangère à ce que font les philosophes, les ingénieurs, les scientifiques et les artistes. L'étude de ces modes d'invention nous permettra néanmoins d'extraire une structure commune, celle-ci mettant en jeu deux termes. D'une part, l'objet inventé lui-même – l'édifice, l'objet technique, l'œuvre d'art ... – et d'autre part un milieu dans lequel il se trouve d'emblée placé mais qui paradoxalement ne lui préexiste pas. Si bien que, lorsqu'on invente, l'opération d'individuation se porte simultanément à deux niveaux : celui de l'objet qui émerge et celui du milieu qui en constitue les conditions de possibilité.

La première partie, orientée à l'origine sur l'invention architecturale et son objet, nous renseignera finalement sur le milieu qui lui est associé et qui, plus encore, par elle est instauré. L'instauration apparaît, dans ces recherches, comme l'opération secrète de l'invention. Moins intentionnelle, elle compose avec l'état des choses et ouvre un espace habitable, un milieu de vie pour les hommes. La ligne d'édifier ne se propose pas de fabriquer des objets en définissant leurs contours, comme on pourrait le croire au premier abord : elle configure des milieux

et ce faisant procède par réagencement de l'existant, déplacements de lignes, mise en place d'interfaces.

Cette première partie, et l'outillage conceptuel qu'elle fournit, nous seront-ils suffisants pour nous confronter à la crise que nous traversons ? Pas encore. C'est pourquoi nous proposons, dans un second temps, une exploration des principaux mouvements que la ligne d'édifier a connus depuis l'Antiquité. L'ambition de cette analyse sera modérée par le fait que nous chercherons simplement, à travers la relecture de quelques grands textes qui ont tenté de rendre compte de *ce qu'édifier veut dire*, les modes d'articulation entre les dispositifs architecturaux ou urbains et le fond sur lequel ils se tissent. Comment une pensée s'inscrit-elle dans un territoire, comment la ligne d'édifier partage-t-elle un état des choses en ressources et obstacles, comment se fraye-t-elle un chemin au cœur de l'inhabitable, cherchant dans l'extériorité les forces pour bâtir les établissements humains ? Ce sont toutes ces questions qui traverseront les pages que nous consacrerons aux commentaires de grands traités. Nous pensons que ceux-ci ont trop souvent été pris pour ce qu'ils ne sont pas : des sommes sur l'artifice humain, des méthodes positivistes pour ordonner le monde. Certes, d'une certaine manière, ce sont bien des tentatives d'organisation, de rationalisation, d'ordonnancement, mais les relire en posant la question de l'invention comme processus d'individuation, et surtout en mettant en évidence que leur enjeu principal réside dans l'instauration de milieux habitables, sans cesse soumis à des puissances exogènes, excessives, parfois destructrices, c'est restituer la fragilité de leur entreprise et leur donner une nouvelle jeunesse. Relire Alberti aujourd'hui a du sens car la crise que nous traversons, bien que, pour de nombreuses raisons, différente de celle que le Quattrocento affrontait, reste une crise de l'instauration. Ce que le *De re aedificatoria* nous donne à lire, c'est le sens même de l'édifier, la relation toujours problématique entre un monde habitable qu'il faut ouvrir au cœur du chaos.

Aussi, ce que cette seconde partie de l'étude mettra en évidence, c'est la puissante analogie qui lie l'invention architecturale à une pensée du monde. L'intimité de la conception architecturale, son investigation des limites, des interfaces, des passages entre un habitat vivable et un dehors impropre à la vie humaine, les *partages* qu'elle opère, les *reliances* qu'elle tisse, bref tout ce qui inquiète le mouvement de la ligne d'édifier résonne avec le devenir d'un monde en déploiement. Nous ne prétendons pas ici parler au nom d'autres « cultures », mais seulement

au nom de celle de l'Occident. Celui-ci a, comme l'anthropologie l'a montré², configuré le monde, *son* monde, à partir de certains principes, parmi lesquels le Grand Partage entre nature et culture. Or ce sont précisément ces principes, ces découpages qui entrent aujourd'hui en crise et que nous tâcherons, dans une troisième et dernière partie d'interroger. Car la crise dont nous parlons, celle des établissements humains, des milieux habitables est d'abord la crise du mouvement d'expansion que l'Occident a mis en œuvre et qui a donné un sens à son histoire. En raison de l'articulation entre la pensée du monde et l'invention architecturale, cette dernière trouve dans cette crise l'occasion de se redéfinir.

Si, en effet, édifier tient à l'instauration de milieux habitables, c'est-à-dire à la constitution d'interfaces entre le monde humain et son dehors, comment penser ce mouvement dès lors que ce dehors semble s'effacer ? L'art d'édifier suppose toujours – et les écrits des architectes de la seconde partie nous l'auront alors bien montré – une extériorité *contre laquelle*, mais aussi *avec laquelle* il compose. Or précisément, ce qui fait problème aujourd'hui, c'est l'effritement de ce fond. Tout se passe comme si venait à se confirmer l'extinction de ce qui, bien que diversement nommé au cours de l'histoire, fournissait la structure d'appui du développement occidental. Cet événement est paradoxal. En effet, le mouvement d'expansion qui a caractérisé le développement de l'Occident n'avait-il pas pour dessein avoué de se rendre « comme maître et possesseur de la nature »³, de « réaliser toutes les choses possibles »⁴, bref d'« expliciter »⁵ le fond ? N'était-il pas lancé à la conquête des espaces au-delà de l'horizon ? Ne visait-il pas à supprimer les blancs des cartes du monde ? A l'heure de la saturation de l'espace terrestre et de la surexposition de ses moindres recoins, à l'heure également du « déchiffrement » des mécanismes du vivant, comment ne pas se réjouir ? Cette célébration est pourtant gâchée par une inquiétude plus profonde. Plus profonde encore que la déception de Colomb qui, revenant de ses explorations, déclarait : le monde est petit⁶.

² Philippe Descola, *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005

³ Descartes, Discours de la méthode, 1637

⁴ Bacon, La nouvelle Atlantide, 1627

⁵ Sloterdijk, Sphères III – Ecumes,

⁶ Luigi Bossi, C.M. Urano, Christopher Columbus, *Histoire de Christophe Colomb, suivie de sa correspondance, d'éclaircissements et de pièces curieuses et inédites*, Paris, Carnéviillers aîné Editeur, 1824. « Le monde est petit ; tout ce qui est sec, c'est-à-dire la terre, se divise en six parties, la septième seulement est couverte d'eau, vérité que l'expérience a confirmée et qui s'appuie sur l'écriture et sur la position du Paradis terrestre, tel que la Sainte Eglise l'admet. Je dis que le monde n'est point aussi grand que le vulgaire veut bien le dire, et qu'un degré de la ligne équinoxiale est composé de 56 milles et deux tiers. Ceci est palpable mais mon but n'est point

Notre monde est désormais clos. Il l'a toujours été, d'une certaine manière, l'écoumène ayant toujours flotté comme une île entourée de l'hostile *oceanus*, l'ici ayant toujours été cerclé d'ailleurs. Mais la clôture du monde prend une autre signification lorsque se dissipent comme des mirages ces *terrae incognitae*. Nous pensions qu'elles relevaient du cauchemar, nous nous apercevons douloureusement qu'elles orientaient notre rêve. Et si ce grand bouclage, l'avènement du programme des siècles d'expansion qui s'achèvent avait pour effet inattendu de priver de leur sens les établissements humains et de rendre impossible l'instauration de milieux habitables ? L'épuisement des milieux et de leur invention viendrait-il de cette forme d'accomplissement que nous nommons mondialisation : une Terre devenue Monde, un monde humain, trop humain ?

L'épuisement appelle une régénération. Certes. Mais comment la mettre en œuvre ? Comment réactiver l'invention comme instauration de milieux viables, vivables et équitables ? Comment éviter le bouclage et la clôture des milieux de vie sur eux-mêmes, dont les ghettos, les *gated communities*, les enclaves autistiques produites par la ville globale, représentent en ce début de siècle les manifestations les plus éloquentes ? Sans doute convient-il, comme quelques projets contemporains nous en donnent l'exemple, d'opérer cette révolution du regard : autrefois dirigé au-delà de l'horizon, vers un dehors lointain, il faut peut-être regarder maintenant au plus proche de nous, sous nos pieds, le sol qui nous porte et, dans l'épaisseur d'un *ici*, rouvrir l'espace possible d'une nouvelle étrangeté. Substituer l' « expansion intensive » à celle, extensive, de la modernité occidentale⁷, imaginer un déploiement de la ligne d'édifier autre, c'est-à-dire prenant l'autre, ou plutôt *les autres* comme enjeu, renouer un dialogue avec une étonnante strate biophysique, une alliance avec le monde vivant, avec le temps géologique, bref repenser l'édifier comme instauration d'une interface avec le non-humain, la nature, voilà qui pourrait renouveler la *culture architecturale*, redonner un sens à l'invention et constituer un programme pour une architecture des milieux.

d'entrer dans une pareille matière et c'est de mon laborieux, mais noble et utile voyage que je veux entretenir vos majestés. » p.283-284

⁷ Comme le propose Jean-Luc Nancy dans sa préface à l'ouvrage de Benoît Goetz, *La dislocation*, Paris, Les Editions de la Passion, 1999

I. La ligne d'édifier

Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même.
C'est le progrès d'une pensée qui change au fur et à
mesure qu'elle prend corps. Enfin c'est un processus vital,
quelque chose comme la maturation d'une idée.

Henri Bergson⁸

Le sens d'édifier

Edifier est bien souvent bâtir. Le Robert insiste sur cette signification : bâtir un édifice, un ensemble architectural, construire, élever. Il est donc mis l'accent sur la dimension constructive de l'édification. Mais en suivant cette acception du terme, nous nous privons de la compréhension de son sens. En remplaçant édifier par construire, nous substituons un art par les techniques nécessaires à sa mise en œuvre, nous effaçons les fins derrière les moyens. Certes, ces techniques constructives constituent une partie essentielle de l'art d'édifier, elles en infléchissent même souvent l'évolution en offrant des possibilités inédites aux architectes, que l'on pense à la croisée d'ogive, à la construction métallique, au béton armé, mais elles nous écartent aussi de son enjeu profond. Car que signifie édifier ?

Une recherche étymologique du mot « édifier » ouvre, comme souvent, sur une variété de sens au premier abord inattendue, et dont la

⁸ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* (1907), Paris, PUF, 1957, pp.226-227

connexion fait problème. En effet, édifier est issu du latin *aedificare*, lui-même lié à *aedes*, la maison, le temple, d'une part, et à *aestas*, été, de l'autre. Si le premier sens nous surprend peu, édifier étant encore aujourd'hui rattaché à la construction de lieu d'habitation humaine, le second reste énigmatique. Le mot *aestas* appartient à la même famille qu'*aestus*, « grande chaleur » et « agitation de la mer ». Où, dans quel lieu, l'« estival » et sa chaleur brûlante, l'« estuaire » et ses mouvements de flux et de reflux et l'« édifice » peuvent-ils se rejoindre ? Dans quel espace de sens trouvent-ils leur lien ? La connexion entre le feu du soleil et la maison, ou le temple, s'éclaircit par la racine indo-européenne de tous ces mots : ai-dh-, « brûler ». Le soleil et le foyer brûlent. Le feu de la maison que l'on allume (comme le dit bien le grec dérivé de cette même racine, *aithein*, allumer), partagent la grande chaleur, faisant communiquer l'intimité domestique, la flamme sacrée du temple, et le dernier des quatre éléments. L'agitation de l'eau, fréquente à l'endroit de la rencontre entre l'eau douce du fleuve et les marées d'eau de mer, était, chez les Anciens, assimilée à un bouillonnement, produit par échauffement et liée, de ce fait à la chaleur.

Ici, il n'est pas question, ou pas immédiatement question de savoir constructif, ni de mise en forme. L'étymologie nous renvoie plutôt à une dimension thermique⁹. Le foyer est d'abord un point chaud de rassemblement. Avant de devenir associée à des pratiques anthropologiques plus sophistiquées (symboliques, artisanales, etc.), la chaleur est avant tout une composante du confort originaire. Par la création d'un thermotope¹⁰ contrôlé, c'est l'installation d'un espace radicalement nouveau, au sein duquel se dessinent de nouvelles conditions de vie humaine. Ce fait a l'étrangeté d'une évidence : nous ne voyons plus à quel point cette condition thermique est partie prenante de la condition humaine. Comme le souligne Sloterdijk, « quand on a le



Figure 1 : Projet de chapelle orthodoxe – Herzog et De Meuron, architectes

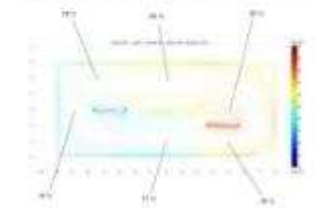


Figure 2 : Projet de maison-atelier pour l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster, 2008. Philippe Rahm architecte.

⁹ C'est l'hypothèse principale de l'ouvrage de Lisa Hescong, *Architecture et volupté thermique*, Editions Parenthèses, 1981. Dans le champ de l'architecture contemporaine, voir les travaux de Philippe Rahm. Voir notamment *Architecture météorologique*, Paris, Archibooks + Sautereau Editeurs, 2009.

¹⁰ Peter Sloterdijk, *Ecumes* [2003], Hachette, 2005. L'expression ne désigne pas seulement pour Sloterdijk le « secteur dans lequel les membres du groupe profitent de l'avantage calorifique immédiat apporté par le feu – un motif qui n'a pu, en outre, prendre du poids qu'après la phase postafricaine de l'évolution culturelle, après la propagation de l'humanité dans des régions aux saisons très marquées et aux hivers longs. Il désigne en même temps le cercle dans lequel on peut sentir les avantages de la magie quotidienne (...) Cet espace constitue dès lors la première sphère du confort, et ce depuis les tout premiers débuts, même si c'est seulement dans des états de civilisation épanouie, comme chez les Romains, que le culte du bonheur public a pu être rattaché au culte des foyers (...) Dans son symbole primaire, l'empire romain se présentait comme un thermotope domestique porté au format mondial ; en lui, le foyer et l'univers, l'îlot et le continent, ne devaient plus faire qu'un. » (pp.353-354)

confort, et une fois qu'il est devenu une habitude, on ne s'interroge pas sur son origine. »¹¹ Les points d'ancrage des personnes sans domiciles fixes devraient pourtant nous renseigner : bouches d'aérations, souffleries d'air chaud, ... La recherche de zones chaudes et de matériaux capables de préserver, par leurs qualités isolantes, ces thermotopes embryonnaires, indiquent à quel point, loin de la sécheresse de l'espace géométrique, de la performance structurelle ou de la *venustas* vitruvienne, l'art d'édifier s'origine dans la constitution de milieux de vie, de conditions propices à la vie humaine. Edifier, c'est avant toutes autres choses, installer un été éternel, un *aestas* permanent, artificiellement entretenu par les hommes.

Pour Vitruve, c'est le feu qui, découvert par hasard par les premiers hommes, est à l'origine de la vie en société. « La flamme étonna d'abord et fit fuir ceux qui étaient à côté ; mais s'étant rassurés et ayant éprouvé en s'approchant que la chaleur tempérée du feu était une chose commode, ils entreprirent ce feu avec d'autres bois, y amenèrent d'autres hommes, et par signes leur firent entendre combien le feu était utile. »¹² Selon le récit idéalisé de Vitruve, ces hommes ainsi rassemblés autour d'un foyer et d'une activité première (l'entretien du feu) purent développer d'autres compétences, notamment la science de la construction. Il est significatif que l'on ait beaucoup plus insisté sur l'origine constructive de l'architecture, la fameuse « cabane vitruvienne » – commentée entre autres par l'Abbé Laugier¹³ et Viollet-le-Duc¹⁴ – que sur cette origine thermique de l'art d'édifier, régulièrement oubliée. Dans ce débat sur les origines, qui anima les théoriciens depuis le 19^e siècle jusqu'à la fin du 20^e, furent souvent opposées deux figures : la figure de cette cabane¹⁵ décrite dans le *De Architectura* d'une part, faite d'une ossature simple recouverte dans un second temps de feuillages et de terre grasse, et la figure du revêtement convoquée par Gottfried Semper insistant sur l'origine textile de l'architecture. Une lecture de Semper suffit pourtant à rendre ce débat stérile quant à cette nécessité première. « Le foyer, écrit Semper, constitue le symbole le plus ancien et le plus



Figure 3 : La cabane primitive – Marc-Antoine Laugier – Essai sur l'architecture – 1755.

¹¹ Sloterdijk, op.cit. p.356

¹² Vitruve, *De Architectura*, Livre II, chap.1.

¹³ Abbé Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1755. « Quelques branches abattues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. Il en choisit quatre des plus fortes qu'il élève perpendiculairement et qu'il dispose en carré. Au-dessus, il en met quatre autres en travers et sur celles-ci il en élève qui s'inclinent, et qui se réunissent en pointe de deux côtés. Cette espèce de toit est couvert de feuilles assez serrées pour que ni le soleil, ni la pluie, ne puissent y pénétrer; et voilà l'homme logé. Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part; mais alors il remplira l'entre-deux des piliers, et se trouvera garanti. »

¹⁴ Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine* [1875], Bruxelles, Mardaga, 1986

¹⁵ Rykwert Joseph, *La maison d'Adam au paradis*. Paris, Seuil, 1976.

élevé de la civilisation et de la culture humaines. C'est aussi l'élément le premier et le plus important, pour ainsi dire l'âme de toute œuvre architecturale. Autour de lui sont regroupés les trois autres éléments de l'architecture, le toit, le mur et la terrasse, protection contre les trois éléments naturels ennemis de la flamme. »¹⁶ Sans doute Semper va-t-il plus loin que les tenants de l'origine constructive en intégrant le foyer dans les quatre éléments de base de l'architecture et en le plaçant même au sommet de la hiérarchie. Il ressort néanmoins fortement de cette première approche des textes – y compris de ceux qui insistent davantage sur le *tekton* (charpente, technique constructive) – la valorisation du feu, et de la chaleur qu'il procure, en tant que nécessité première à partir de laquelle l'élaboration de pratiques et des savoir-faire devient possible.



Figure 4 : Pose de la clef de voûte d'un igloo.

Cet « être au chaud » primordial a son contrepoint, qui en sous-tend le désir. Il faut, en effet, que le milieu au sein duquel cette bulle chaude est installée soit inhospitalier, impropre à la vie, inhabitable, froid. L'édifier nous donne donc à penser la création d'un milieu proprement humain au cœur d'un milieu inadéquat à la vie des hommes, et cette opération d'isolation mobilise des techniques qui n'ont cessé de se sophistiquer et ont fini par en recouvrir la nécessité première. Mais l'opération fondamentale persiste, comme le problème qui n'existe pas hors de ses solutions¹⁷.

Cette création de thermotope, cependant, et bien qu'elle s'en défie, ne se fait pas *hors* du milieu hostile, au contraire, elle en émane et même, s'en nourrit. Le feu entretenu dans l'âtre est le même que celui qui brûle au-dehors, l'air chaud qui se propage dans l'intimité des demeures vient du dehors lui aussi. Le bois qui s'y consume provient de la forêt non loin de là. Tout l'édifice est finalement issu de ce milieu hostile, il en est fait comme les rêves sont faits de la réalité qu'ils recomposent autrement. Gaston Bachelard¹⁸ a bien montré toute l'ambivalence du feu, à la fois intime et universel, à la fois source de plaisir, de bien-être et origine de la douleur, de la brûlure¹⁹. Il est frappant de constater que l'étymologie d'édifier rassemble dans une même lignée les climats, les mouvements naturels de l'eau, la maison et le temple : on passe de l'un à l'autre

¹⁶ Gottfried Semper, « De l'origine de quelques styles architecturaux » [1853], in *Du style et de l'architecture, Ecrits, 1834-1869*, trad. Jacques Soullou, Marseille, Editions Parenthèses, 2007, p.191

¹⁷ « Un problème n'existe pas hors de ses solutions. Mais loin de disparaître, il insiste et persiste dans ces solutions qui le recouvrent ». Gilles Deleuze, *Différence et répétition, op.cit.*, p.212

¹⁸ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949

¹⁹ Sur l'effet destructeur et amollissant de la trop forte chaleur, cause d'altération et de corruption des corps, voir Vitruve, *De Architectura*, Livre I, chapitre 4.

comme du dehors au dedans, du gigantesque au minuscule, de l'univers à la simple cuisine, et inversement. L'édifice, qui sert d'écrin au feu, hérite de son ambivalence, et la *ligne d'édifier*, celle qui donne forme à ce milieu nouveau, sillonne dans ses paradoxes.

Si nous avons voulu revenir sur cette origine « thermique », ce n'est pas pour enfermer l'architecture dans cette seule dimension. Un édifice, bien que son étymologie nous rappelle l'été, ne peut être réduit à la constitution d'un lieu chaud, ou pour être plus précis, à la fabrication d'une enveloppe au sein de laquelle un milieu tempéré, apte à la vie humaine serait établi. Cette introduction doit être prise pour sa valeur heuristique, visant à faire resurgir un sens profond et enfoui. Le milieu dont nous parlerons plus loin, et qui est mis en place, instauré par l'invention architecturale, s'est largement enrichi, sophistiqué, mais il reste fondamentalement lié à la mise en place de conditions physiques, symboliques, culturelles, propres à l'habitation humaine dans toute sa complexité. Ce qui, pour nous, ne change pas depuis ces origines, c'est l'énigme de cette ligne qui transforme un état des choses pour installer un monde au cœur du chaos.

Comment comprendre ce mouvement linéaire qui *établit, constitue, crée* (pour suivre le deuxième sens du Robert) un milieu autre, en composant pourtant avec les ressources et les résistances d'un fond excessif ?

Un milieu ne se rajoute pas sur une toile tendue, support neutre. La *tabula rasa*, commune à certaines constructions philosophiques²⁰ ou architecturales est une fiction utile : elle se présente comme un socle stable et lisse sur lequel viendrait se poser un pur artefact. Nécessaire à l'ordre des raisons, la table rase reste pourtant étrangère à la constitution d'un milieu de vie, imprégné de ce qui l'accueille. Non, l'été éternel ne s'établit pas dans le vide, il s'y ouvre. Ou plutôt, il ouvre ce fond et ce faisant le dévoile comme champ de possibles. Edifier correspond à une ouverture d'un milieu autre au cœur d'un état des choses qui, sans cette ouverture, resterait inerte. Edifier n'est pas ajouter, ni abstraire, c'est transformer. Mais transformer d'une certaine manière, négocier avec l'inhabitable, les forces excessives d'un territoire, les résistances, le chaos.

En ce sens, il y a bien toujours *invention* dans l'art d'édifier. Non pas au sens où une « trouvaille » technique serait produite, ni une loi découverte, mais au sens où édifier fait venir (*invenire*) quelque chose à partir d'autre chose et non à partir de rien. C'est le sens de l'invention

²⁰ On pense ici en premier lieu au *Discours de la Méthode* de Descartes.

bergsonienne²¹, articulée au passé, à l'existant, poussée par lui, et pourtant toute nouvelle. Paradoxe. Si nous voulons ici approfondir le mouvement de la ligne d'édifier, nous devons rechercher les lois de cette logique inventive. Pour ce faire, il nous a semblé nécessaire de nous éloigner, provisoirement, de l'invention architecturale pour mieux y revenir. Notre hypothèse pour cette première partie est en effet que l'activité inventive à l'œuvre en architecture, si elle possède bien une spécificité qu'il faudra en temps voulu éclaircir, partage avec d'autres activités humaines des problématiques communes.

Il a souvent été reproché à la pensée – entre autres, à la pensée de l'architecture – une approche esthétisante de son objet : penchée sur lui, depuis sa tour d'ivoire, elle lui resterait étrangère et le cantonnerait d'avance dans ses présupposés. Contre cette tendance à l'objectivation, Nietzsche préconisait de penser à *partir* de la musique, ou Deleuze à *partir* du cinéma. Benoît Goetz s'inscrit dans ce projet en cherchant à penser à partir de l'architecture²². Néanmoins, penser à *partir* de l'architecture, et non pas *sur* elle, ne signifie pas abandonner les investigations d'autres champs depuis lesquels le regard s'aiguise et s'affine. Si nous partons bien d'une question qui hante l'édifier, nous ne renonçons pas à explorer les disciplines voisines. De même qu'un voyageur voulant mieux connaître son pays prend parfois de la distance et visite d'autres mondes en y débusquant les résonances avec le sien ou au contraire les différences radicales, nous déplacerons notre point de vue le long des autres lignes de pensée, philosophique, technologique, artistique.

Nous soutenons également, à travers cette exploration, que l'invention architecturale a une valeur heuristique quant à la forme de la pensée contemporaine. Les échos que nous retrouvons dans l'invention philosophique ou technique, ou encore artistique, montrent à quel point est en question le statut de la transformation du monde aujourd'hui.

²¹ Henri Bergson, *L'évolution créatrice* [1907], Paris, Presses universitaires de France, 2007

²² Benoît Goetz, *La dislocation – Architecture et philosophie*, Paris, Les Editions de la Passion, 1999

A. Edifier, une invention paradoxale

En architecture, les théories qui ont cherché à rendre compte du processus de l'invention ont toujours oscillé entre deux positions radicales. D'un côté est affirmé le caractère irréductiblement nouveau de l'invention : l'espace architectural ou urbain se différenciant profondément de ce qui lui précède, les dispositifs ouvrant un lieu humain au sein de limites relativement imperméables à leur environnement. Cette pensée se fonde généralement sur l'idée de rupture, de discontinuité, et s'illustre dans des « fondations », donnant lieu à des récits célébrant la puissance de l'ordre humain sur celui de la nature. Rome, Brasilia. Bien souvent, la géométrie, la mesure, la forme y sont privilégiées parce qu'elles signent le règne de l'intelligible, de la rationalité. Dans ce geste, il n'y a pas de vérité préexistante le geste qui crée, qui tranche, et par-là qui fonde une nouvelle origine sur de nouvelles bases. C'est une pensée de la création au sens fort, au sens nietzschéen : affirmation et création de vérité²³.

D'un autre côté, au contraire, on trouve des théories dans lesquelles l'invention est aux prises avec un contexte qui possède ses propres déterminations. C'est alors la logique de la continuité qui est mise en avant : l'édifice ou la ville qu'il s'agit de dessiner sont pensés comme l'expression d'un environnement qui peut être naturel, culturel, social, économique. Sans minimiser la dimension émergente de l'édifier par laquelle ce qui n'était pas vient à l'existence, l'accent est mis sur le fait que cette émergence est, en quelque sorte, l'actualisation dans le monde visible et sensible de propriétés du contexte, jusqu'alors latentes, virtuelles. Apparemment plus modeste que la première, cette position théorique se distingue pourtant du simple déterminisme dans la mesure où elle prétend que l'édifier reste une activité libre, mais cette liberté est mise au service de retrouvailles volontaires avec un contexte qu'il faut célébrer. Ce contexte doit être retrouvé, ce qui suppose une lecture fine des forces en présence, un déchiffrement de ce que l'on pourrait aller jusqu'à nommer la « vérité » d'une situation et qui a pu prendre naguère le nom de *genius loci*²⁴. On insiste alors sur les permanences,

²³ Friedrich Nietzsche, « La vérité n'est pas quelque chose qui serait là d'avance et qui serait à trouver, à découvrir, mais quelque chose qui est à créer et qui renonce à son nom en faveur d'un processus qui, en soi, n'a pas de fin. », *Fragments Posthumes*, Automne 1887.

²⁴ Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci, Paysage, Ambiance, Architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1997

géographiques ou culturelles, qui constituent le caractère d'un milieu. C'est une pensée de la révélation et de la découverte.

Ces deux positions forment les pôles extrêmes d'un intervalle au long duquel se déploie la pensée de l'édifier, l'édifier comme pensée. Leur radicalité théorique ne permet pourtant pas de rendre compte de la diversité des démarches de conception que les architectes suivent. Ces dernières sont toujours, en effet, malgré la force et la pureté des récits qui les portent et les légitiment, des négociations entre les deux. Tantôt plus proche d'une ligne créatrice, tantôt plus proche d'une ligne découvriante, la ligne d'édifier ne cesse de reconduire ce profond paradoxe, traduisant par-là la complexité de la pensée architecturale, dans le rapport qu'elle pose avec son dehors. Cette relation ambivalente n'est peut-être, cependant, que l'expression du fait que l'édifier ressortit du champ de l'invention.

1. Penser l'invention : une pensée inventive

La pensée inventive, en effet, semble aux prises avec de puissants paradoxes. Par « pensée inventive », nous entendons ici la pensée qui invente, mais également la pensée qui prend l'invention comme objet. Ce qui pourrait au premier abord relever d'une ambiguïté dans notre méthode n'est en fait que la conséquence nécessaire d'une approche qui, prenant l'invention comme objet, découvre que, pour l'aborder correctement et fidèlement, il n'y a d'autre voie que de se placer au cœur de celle-ci, dans une intimité avec elle. Penser l'invention, au sens fort du terme « penser », c'est inventer. Prendre l'invention comme objet de pensée met en crise la pensée elle-même. En effet, l'invention ne se laisse pas appréhender au moyen des dualismes classiques, elle résiste aux découpages et déborde les limites habituelles auxquels la pensée a recours pour circonscrire son objet. La dimension proprement paradoxale de l'invention, que nous allons développer ici, en mettant en crise la pensée qui se propose de l'aborder, rend en fait la pensée à la crise dont elle est indissociable. D'une certaine façon, cette recherche revitalise une pensée engourdie. Penser l'invention n'offre d'autre choix que d'inventer des concepts, des opérateurs méthodologiques qui refusent le réductionnisme et le dualisme, et d'adopter la logique complexe à l'œuvre dans l'invention elle-même.

Un état des lieux de la question de l'invention montre que les approches sont multiples et parfois contradictoires. Nos langues contemporaines laissent transparaître ces divergences. Inventer est trouver, certes. Mais

c'est aussi imaginer, tordre le réel, le façonner et le figurer. L'invention est aujourd'hui plutôt technique, mais avant le 18^e siècle, elle s'appliquait exclusivement aux domaines littéraire et artistique. Elle sous-entend la nouveauté, l'innovation, et pourtant l'inventaire n'est-il pas le recensement de ce qui est là, déjà-là. L'inventeur d'une grotte met au jour ce qui latent, survivait caché sous terre, comme l'archéologue qui, par ses fouilles, dévoile. Mais où, dans quel sol se cachait l'invention primée au concours d'innovation, ou le procédé technique mis au point au laboratoire ? Réminiscence ou vraie nouveauté ? Promettant d'élucider le sens de l'invention, l'exploration de son étymologie brouille au contraire les pistes, elle rend compte en réalité de questions non résolues concernant le « faire venir ». Nous ne tenterons donc pas ici de réduire les paradoxes, comme on réduit une fracture, mais au contraire, de les laisser se développer, entendu que nous supposons que ce caractère paradoxal, en même temps qu'il rend problématique l'explicitation d'une logique, s'approche au plus près de celle-ci.

Le choix de travailler sur l'invention, et non sur la découverte, ou sur la création doit être précisé dès maintenant. Alors que ces trois termes peuvent être, dans le langage courant, pris comme synonymes, leurs sens ne se recouvrent pourtant pas. Les trois notions relèvent, dans le contexte contemporain, de présuppositions différentes.

La découverte est généralement employée pour désigner le processus par lequel la science met en place une théorie. Inventer et découvrir s'opposent relativement à leur objet : l'invention signifie sa production dans l'acte, ou sa réorganisation complète, tandis que la découverte suppose la préexistence d'une structure, soit matérielle, soit à titre de conséquence nécessaire, d'une proposition déjà connue. « La découverte, comme l'écrit Bergson, porte sur ce qui existe déjà actuellement ou virtuellement, elle était donc sûre de venir tôt ou tard. L'invention donne l'être à ce qui n'était pas »²⁵. La découverte pose le problème de la rétrospection, puisqu'elle doit être justifiée a posteriori, par une expérimentation. Certes, la découverte est, comme l'invention, dans un rapport étroit à la nouveauté, mais elle consiste en une nouveauté pour la connaissance et non du point de vue de la réalité supposée connaissable. D'autre part, et en vertu du présupposé d'une réalité connaissable en droit, le sujet qui découvre est mis entre parenthèses : la nouveauté advient, comme objet de connaissance,

²⁵ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant* [1938], Paris, PUF, 2003, p.52

selon une modalité où tout est méthodiquement fait pour que la subjectivité soit suspendue.

La création, qui, elle, se rencontre plus souvent dans le champ artistique, désigne une opération par laquelle est engendrée une œuvre dotée de nouveauté significative. L'idée de création artistique découle, non sans ambiguïtés, de la conception théologique d'un Dieu créateur. Alors que tout, dans la découverte, tend à faire disparaître l'instance subjective découvriante, au nom d'une objectivité de l'opération (et de sa vérification potentielle par la communauté scientifique), à l'inverse, la création, encore une fois, dans son contexte moderne, tend à célébrer la toute puissance du sujet créateur. Depuis la Renaissance et jusqu'à la fin du 18^e siècle²⁶, on assiste à une lente évolution par laquelle l'artiste, tout en acquérant une autonomie sociale et culturelle, revendique son plein statut de créateur. Il fait venir à l'être de l'inédit et ouvre de nouveaux horizons, sans rien devoir à un Dieu ou une nature transcendante. Ce statut problématique, faisant de la création une opération ex-nihilo, et impliquant un refus de toute forme d'héritage, de legs culturel, a conduit dans la seconde moitié du 20^e siècle, à un rejet de ce mot même de création.

Il est évident que notre choix de traiter l'invention n'a de valeur que relativement à une situation historique contemporaine, héritière de ces significations communes trop lourdes et trop partielles, attachées à la création et à la découverte. Les significations précises que donnent les penseurs aux termes devront être examinées avec soin : par exemple, le concept de « création » chez Deleuze revêt un sens bien différent de celui d'une création ex-nihilo ; il faudra, dans chaque cas, le préciser.

Entre un déterminisme et un spontanéisme, entre refoulement du sujet découvrant et glorification du sujet créateur, l'invention apparaît comme plus apte à rendre compte de processus complexes par lesquels une réalité technique, sociale, symbolique est amenée à l'existence. Elle conserve la fonction du nouveau sans sacrifier la puissance d'un milieu, d'un contexte d'invention. C'est en vertu de cette riche ambivalence, et des paradoxes qu'elle soulève, que nous pensons qu'une recherche sur l'invention a une valeur heuristique quant à l'état de la pensée aujourd'hui et peut permettre de s'extraire de certaines apories dont le débat contemporain, et en premier lieu le débat sur la conception architecturale, semble miné.

²⁶ Voir entre autre Erwin Panofsky, *Idea*, Paris, Gallimard, 1989, (notamment pp.150-151) ou Jean-Marie Schaeffer, « Originalité et expression de soi – Eléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communications*, 1997, vol. 64, n° 1, pp. 89-115

Interroger l'invention présente une première difficulté méthodologique, une hésitation de la pensée à l'égard de son objet. En effet, l'invention, et plus précisément l'acte qui en constitue le cœur est tantôt considéré comme un mystère irréductible à toute analyse, tantôt au contraire réduit à une procédure dont la logique, entièrement descriptible, pourrait satisfaire une raison méthodologique. Ces deux lectures alternatives de l'invention laissent la pensée profondément insatisfaite. La première lui ôte sa faculté de comprendre et de connaître, au nom d'une vision héroïque du génie créateur. La pensée ici ne devrait pas chercher à éclairer, à saisir les arcanes d'un geste qui se voudrait absolument libre. Mais cette hantise présuppose une pensée lourde et grossière, toujours extérieure à son objet, incapable d'avoir avec lui un rapport de sympathie, d'affinité. Et alors ce n'est pas seulement l'invention, mais aussi le réel, l'œuvre d'art, l'homme, la nature, etc. qui se déroberaient à la pensée pour se retrancher dans leur irréductible étrangeté. La pensée ne pourrait rien connaître. La seconde approche de l'invention ne réduit pas la pensée, elle réduit l'invention elle-même. Si la première lecture laissait la pensée inopérante, transie devant l'inaccessible étrangeté de ce qu'elle se propose de penser, la seconde vide l'objet de la pensée, en l'occurrence l'invention, de sa résistance et de son épaisseur. En voulant la décrire jusque dans ses moindres articulations et mettre en lumière les plus infimes détails de son mouvement, elle la rend transparente, se l'approprie et finalement la traverse, la transperce de part en part sans en avoir rien saisi.

Ces deux attitudes, on le voit, sont parfaitement inefficaces. Elles ne nous donnent rien à comprendre. Et elles se renforcent mutuellement : les échecs répétés de la seconde pour analyser les « secrets » de l'acte de création invitent à adopter la première. Les hantises de la première conduisent à dépasser son impuissance et à promouvoir la seconde. Bref, trop lointaine ou trop proche, la pensée semble ici incapable d'accommoder sur son objet. Mais ces deux attitudes supposent une pensée étrangère à son objet. La mise à distance épistémologique, seule capable de saisir les contours de ce qu'elle se propose d'étudier pose la pensée dans un rapport d'extériorité à ce qu'elle vise. Il semble que l'alternative ne permette que deux possibilités : soit la pensée manque son objet qui lui échappe toujours, soit elle se l'approprie et l'inscrit dans les limites des présuppositions qu'elle développe à son égard.

Où se trouve donc la vérité de l'invention ? Si la philosophie se propose de dire la vérité de la chose, elle doit se confronter à cette question. En déterminant le lieu de la vérité de la chose, le penseur s'ouvre un accès

à celle-ci. Ce lieu paraît, au premier abord, évident : la vérité de l'invention doit être recherchée dans l'inventeur. En effet, dans la mesure où l'invention est avant tout une activité mentale, son lieu ne peut être ailleurs qu'en l'homme inventeur. Selon cette approche, toute investigation sur l'invention devrait se déployer dans le champ d'une psychologie de l'inventeur. C'est de cette démarche que semble partir Gilbert Simondon dans ses textes sur l'histoire des techniques. Il démontre le caractère proprement humain de la technique : « ce qui réside dans les machines, c'est de la réalité humaine, du geste humain fixé et cristallisé en structures qui fonctionnent. »²⁷ L'être vivant dont procèdent les réalisations techniques apparaissant par invention est doué d' « intelligence, et de capacité d'anticipation, de simulation. »²⁸ Cette focalisation de l'invention sur le sujet inventeur de réalités techniques pourrait être transposée sans difficulté dans d'autres domaines. L'artiste ou le savant, eux aussi, semblent occuper le centre actif de l'invention, ou de la création. Cependant, Simondon complexifie sa démarche au nom d'un parti pris méthodologique important. Il remarque que l'observation psychologique au sens habituel du terme (observation de l'inventeur en train d'inventer) ne peut s'appliquer à l'invention dans la mesure où ce sont les objets effectivement inventés, les inventions réussies qui, après coup et rétrospectivement, autorisent à qualifier le processus qui les ont produits, d'invention. La vérité de l'invention se retrouverait donc déplacée du pôle subjectif au pôle objectif. L'étude précise et largement documentée des objets techniques que Simondon réalise dans ses écrits montre bien à quel point cette dimension « technologique » est cruciale dans la démarche du philosophe. La psychologie du sujet inventeur ne peut donc passer que par une reconstruction à partir des traces du processus. Le risque évident de cette démarche est de tomber dans une « objectologie » qui en resterait à une étude des dispositifs. Or, et c'est le sens de la définition que donne Simondon de l'objet technique : « l'unité de l'objet technique, son individualité, sa spécificité, sont les caractères de consistance et de convergence de sa genèse. La genèse de l'objet technique fait partie de son être »²⁹ ; l'objet technique ne se comprend véritablement et adéquatement que dans le rapport qu'il entretient à sa propre genèse. Ni une description de sa structure, ni une compréhension des usages qu'il permet, ne suffisent à atteindre la vérité

²⁷ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, p. 12

²⁸ Gilbert Simondon, « L'invention dans les techniques », *Conférence de 1971*, in Gilbert Simondon, *L'invention dans les techniques – Cours et conférences*, Seuil, 2005. Préface de Jean-Yves Châteauneuf, p.230

²⁹ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, *op.cit.* p. 20

de l'objet technique, seule son inscription dans une genèse donne accès à cette connaissance. Le deuxième paradoxe peut alors s'énoncer ainsi : « l'invention comme activité effective du sujet inventeur ne peut se connaître qu'à partir de ses traces que constituent l'objet inventé et sa genèse ; mais, en même temps, l'objet technique n'est connu adéquatement que lorsqu'il est considéré dans sa genèse concrétisante effective, et, à ce titre, comme le résultat de l'activité d'un sujet inventant une solution à un problème. »³⁰ On ne peut séparer ces deux points de vue sur l'invention pour en chercher la vérité, puisque non seulement ils semblent indispensables l'un et l'autre, mais encore l'un à l'autre.

Edifier, en tant que pensée inventive, partage avec les autres formes d'invention cette problématique de l'individuation dont l'enjeu principal est de rendre compte de la relation complexe entre une réalité singulière émergente et un fond qui constitue, pour cette réalité, à la fois le substrat, la *materia prima* et paradoxalement, le dehors. Les positions théoriques simplificatrices que nous rappelions au début de ce chapitre, si elles sont utiles à l'enclenchement d'une réflexion, ne peuvent suffire à saisir la finesse d'un mouvement paradoxal.

Cette genèse problématique propre à l'invention n'inquiète pas seulement l'art d'édifier. Si le tracé d'une ligne confronte l'architecte à l'ambivalence de ce processus d'individuation, le philosophe doit lui-aussi composer avec une extériorité, celle de la pensée philosophique et affronter la redoutable difficulté d'inventer ses concepts à partir d'elle, mais aussi contre elle. L'artiste n'est pas moins habité par ce paradoxe : l'œuvre qui se forme sous ses mains doit tout au fond dont elle surgit bien que paradoxalement, elle s'en affranchisse, s'autonomise. Afin d'éclaircir la structure générique de l'invention, nous proposons de rendre compte brièvement de trois « pensées » qui interrogent des champs autres. Les similitudes qui apparaîtront nous permettront de poursuivre la réflexion sur l'édifier.

2. Pensée et chaos

a. Création ou invention de concepts

C'est en 1991, dans leur ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie ?* que Gilles Deleuze et Félix Guattari développent de façon la plus aboutie

³⁰ Gilbert Simondon, *L'invention dans les techniques – Cours et conférences*, *op.cit.*, pp. 21-22.

l'idée selon laquelle la philosophie est création de concepts. Certes le thème de la création est présent dans toute l'œuvre de Deleuze depuis un article sur Bergson de 1956 : « Un grand philosophe est celui qui crée de nouveaux concepts : ces concepts à la fois dépassent les dualités de la pensée ordinaire et donnent aux choses une vérité nouvelle, une distribution nouvelle, un découpage extraordinaire. »³¹ Dans *Différence et répétition*, il réitère cette affirmation : « Penser, c'est créer, il n'y a pas d'autre création, mais créer, c'est d'abord engendrer « penser » dans la pensée. »³² Deleuze s'inscrit ainsi dans la ligne de Nietzsche et de Bergson à qui il emprunte ce terme de création en en radicalisant le sens et la portée.

Qu'est-ce que la philosophie ? propose une vaste réflexion sur la création selon un parcours progressif au long duquel vont être progressivement décrites les différentes instances à l'œuvre dans cette opération complexe. Les auteurs commencent par ce qui pourrait constituer le centre le plus évident de l'art philosophique, ce qu'il convient de créer : le concept.

« Le philosophe est l'ami du concept, il est en puissance de concept. C'est dire que la philosophie n'est pas un simple art de former, d'inventer ou de fabriquer des concepts, car les concepts ne sont pas nécessairement des formes, des trouvailles ou des produits. La philosophie, plus rigoureusement, est la discipline qui consiste à créer des concepts. »³³

Il faut noter ici l'insistance avec laquelle est préféré le terme « créer » aux trois autres : « former », « inventer », « fabriquer ». Il est évident que, par-là, les auteurs sont soucieux de réserver le terme le plus fort, « créer » à la discipline philosophique, notamment dans sa capacité à rendre compte de la production d'une nouveauté radicale. Ce faisant, ils appauvrissent le sens des trois autres activités. Sans doute « fabriquer » renvoie trop directement à une opération mécanique dans laquelle n'est pas engagée la pensée au sens fort. « Former » souffre ici de la méfiance que Deleuze cultive à l'égard de la forme, totalisante et achevée, à laquelle il préfère la variation continue. « Inventer » est écarté car il renvoie à la « trouvaille », laissant trop de place à la chance, au hasard pour être rapproché de l'opération contrôlée que constitue la création de concept. Mais cette acception péjorative et

³¹ Gilles Deleuze, « Bergson, 1859-1941 » in Maurice Merleau-Ponty (dir.), *Les philosophes célèbres*, Paris, Mazonot, 1956, pp.292-299. L'article est reproduit dans Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes*, Paris, Minuit, 2002, pp.28-42

³² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p.192.

³³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit, 1991, p.10

réductrice de l'invention méconnaît la complexité de l'opération. Il est probable que le choix porté sur la création au détriment des autres vise principalement à affirmer le lien avec la pensée nietzschéenne de la création (création de concept plutôt qu'acceptation des concepts hérités de la tradition, création de vérité plutôt que découverte de la vérité), et avec la création bergsonienne. Il est à noter que Deleuze évite d'employer le terme de création lorsqu'il s'agit de rendre compte de son ontologie complexe et dynamique devant être capable d'accueillir le nouveau ; il lui préfère la notion de *devenir*, renouant ainsi avec la tradition refoulée d'origine présocratique. L'évacuation de la création ici est probablement à comprendre comme la volonté d'éviter la charge théologique chrétienne que fait peser ce terme sur l'ontologie. Dans d'autres occurrences de l'œuvre, Deleuze rapproche et même place sur le même plan, sans les différencier, la création et l'invention. C'est le cas de cette conférence qu'il donne à la FEMIS en 1987 : dans laquelle il définit la philosophie comme

« une discipline aussi créatrice, aussi inventive que toute autre discipline. La philosophie est une discipline qui consiste à créer ou à inventer des concepts. Et les concepts, ça n'existe pas tout fait, et les concepts ça n'existe pas dans une espèce de ciel où ils attendraient qu'un philosophe les saisisse. Les concepts, il faut les fabriquer (...). Mais autant en philosophie qu'ailleurs, tout comme un cinéaste ne se dit pas "tiens, je vais faire tel film", il faut qu'il y ait une nécessité, sinon il n'y a rien du tout. Reste que cette nécessité qui est une chose très complexe, si elle existe, elle fait que, un philosophe je sais au moins de quoi il s'occupe, il ne s'occupe de réfléchir même sur le cinéma. Il se propose d'inventer, de créer, des concepts. Je dis que je fais de la philosophie, c'est-à-dire, j'essaie d'inventer des concepts. »³⁴

Nous retiendrons cette équivalence, pour l'instant, entre création et invention dans leur commune ambition de rendre compte d'une activité productrice de nouveauté.

b. Concepts

Création ou invention de concept. Mais qu'est-ce qu'un concept ? Sans nous étendre trop longuement ici, puisque notre projet repose surtout dans l'éclaircissement de la structure dynamique de l'invention proposée par Deleuze et Guattari, nous rappellerons les principales caractéristiques du concept selon les auteurs. Cette précision est

³⁴ Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » in *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, pp.291-302

cependant nécessaire en ce sens que la structure tripartite (voir plus loin) n'est pas strictement indépendante des trois instances convoquées. Le déplacement, ou la transposition du schème de la création dans les champs de l'art et de la science ne peut faire l'économie d'une investigation en profondeur des éléments qu'il s'agit de mettre en rapport.

Le concept est un composé, c'est une multiplicité, raison pour laquelle il est et doit être construit. A la différence des monades de Leibniz qui sont simples, sans parties, et qui, pour cette raison même ne peuvent commencer ou finir que « tout d'un coup »³⁵, le concept est l'objet d'une opération d'élaboration. Le concept est donc *rapporté à sa genèse*. Nous avons vu et reviendrons, avec Simondon entre autres, sur ce principe fondamental d'une philosophie de l'invention selon lequel tout individu ne peut être véritablement pensé qu'en tant qu'il intègre sa genèse. Le concept est donc une multiplicité construite. Mais cette multiplicité du concept ne s'oppose pas à sa totalité, seulement c'est une totalité fragmentaire. En tant qu'il tient et maintient ses composantes, il les totalise, mais en tant que ces composantes sont en nombre fini et sont issues d'un découpage, d'un tri, d'une sélection, le concept est fragmentaire. Cette condition est nécessaire à sa non-assimilation avec le chaos.

« Un concept a une histoire »³⁶. La nouveauté du concept n'est pourtant pas remise en cause puisque Deleuze le fait dépendre du problème. « Un concept ne se crée qu'en fonction de problèmes qu'on estime mal vus ou mal posés »³⁷. Un concept acquiert donc sa nouveauté lorsqu'il entre dans de nouveaux rapports. Nouveaux rapports avec le champ problématique, et/ou nouveaux rapports avec des composantes dont la logique d'articulation peut évoluer. D'autre part, le concept, au sens deleuzien, est toujours pris dans une « co-création » : il n'est jamais inventé seul mais avec d'autres concepts voisins avec qui il entretient des rapports nécessaires. La co-création prend, dans le vocabulaire deleuzien, le nom de « devenir », entendu que le devenir ne se comprend qu'à plusieurs, dans des dynamiques de blocs³⁸. Chaque composante du concept peut devenir à son tour concept, si elle est déplacée vers un autre problème. « Les concepts vont donc à l'infini »³⁹, ils sont des structures fractales, leurs parties sont virtuellement des

³⁵ Leibniz, *Monadologie*, §1 à 6

³⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.* p.23

³⁷ *Idem*, p.22

³⁸ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues* [1977], Paris, Flammarion, 1996

³⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.* p.24-25

totalités selon le champ problématique (ou région du plan : voir plus loin) qu'elles parcourent. Le concept résiste à la dissolution de ses composantes qui sont maintenues entre elles par un ensemble d'interactions internes fortes que Deleuze nomme « endo-consistance ». Parallèlement, les rapports nécessaires d'implications mutuelles entre des concepts voisins renforcent l'endo-consistance d'une « exo-consistance ». Double consistance donc, qui fait du concept une multiplicité articulée dont la construction exige un art des joints, des entre-deux, des seuils et des rapports gouvernés par l'unique principe du devenir.

Cependant, le concept ne serait *que* relatif s'il ne se comprenait que dans ses dimensions extensives : extension interne de ses composantes, extension externe des autres concepts. Pour être un tout, il doit être absolu, raison pour laquelle Deleuze insiste sur son caractère intensif.

Trois phases caractérisent donc la création de concept :

- *prélèvement* d'une multiplicité finie de composantes hétérogènes dans un donné qui se présente comme un flux/chaos ; « Ce qui est donné, à la limite, on pourrait toujours le nommer un flux. Ce sont les flux qui sont donnés et la création consiste à découper, organiser, connecter des flux, de telle manière que se dessine ou que se fasse une création autour de certaines singularités extraites des flux. »⁴⁰
- *organisation* de ces composantes dont l'ordre dépend du problème auquel répond le concept. Ce problème, qui donne son sens au concept, ne se dégage qu'au fur et à mesure de l'élaboration de ses solutions ;
- *connexion* du concept selon une filiation historique d'une part, et surtout selon un voisinage avec d'autres concepts d'autre part.

Ces trois phases sont concomitantes, elles ont lieu en même temps. Il n'y a pas de priorité accordée à l'une ou à l'autre, ni de stabilisation, mais un système dynamique d'interaction dans les procédures. Par exemple, la connexion d'un concept avec d'autres peut modifier l'ordre interne de ses composantes, et ainsi dégager un autre problème exigeant une nouvelle endo-consistance et une nouvelle exo-consistance, etc.

⁴⁰ Deleuze, Cours sur Leibniz du 25/04/1980

Il y a inséparabilité des trois moments. Cette interdépendance dynamique est récurrente dans toute l'œuvre deleuzienne. Les agencements, bien qu'ils soient construits suivant une genèse ne se constituent pas selon un ordre historique linéaire, ils « deviennent » et leurs parties échangent leurs propriétés dans des zones d'indiscernabilité. Le concept est présenté comme une ritournelle⁴¹, et dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari sont très clairs sur son fonctionnement :

« La ritournelle a (...) trois aspects, elle les rend simultanés, ou les mélange : tantôt, tantôt, tantôt. (...) Et tantôt l'on va du chaos à un seuil d'agencement territorial : composantes directionnelles, infra-agencement. Tantôt l'on organise l'agencement : composantes dimensionnelles, intra-agencement. Tantôt l'on sort de l'agencement territorial vers d'autres agencements, ou encore ailleurs : inter-agencement, composantes de passages ou même de fuite. Et les trois ensemble. Forces du chaos, forces terrestres, forces cosmiques : tout cela s'affronte et concourt dans la ritournelle. »⁴²

L'invention de concept semble donc, au premier abord, constituer le cœur et l'essentiel de l'activité philosophique. Pourtant, il ne s'agit que d'une dimension seulement de l'opération complexe assumée par le philosophe. Le problème, en effet, tient au fait que la pensée créatrice de concepts est en permanence aux prises avec le dehors. Or ce dehors, que Deleuze appelle aussi chaos, s'il est fertile, ne peut constituer un milieu pour les concepts. Ce chaos, est défini, chez Deleuze, comme une condition de possibilité de la pensée, un champ infini, mais celui-ci, loin d'être un état informe, mélange confus et inerte, est au contraire le lieu d'un devenir actif, dynamique. Le chaos n'est pas l'indifférencié, ce qui reconduirait la confusion et donnerait à la forme qui s'y confronte le loisir d'y mouler ses propres illusions, mais plutôt un flux d'où jaillissent sans cesse des déterminations qui s'ébauchent et s'évanouissent à vitesse infinie. Autrement dit, le chaos n'est pas neutre et souple, il possède sa fertilité et sa résistance propre avec laquelle il s'agit, pour le philosophe, de composer. « Le problème de la philosophie, écrit donc Deleuze, est d'acquérir une consistance, sans perdre l'infini dans lequel la pensée plonge. »⁴³ Mais cette consistance qui se réalise dans la consistance interne des composantes des concepts et dans leur connexion entre eux, ne peut pas être produite par les concepts eux-mêmes. Le maintien de la constellation de concepts

⁴¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit., p. 26

⁴² Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980, pp. 383-384.

⁴³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit., p.45

nécessite de poser une autre instance déterminante que Deleuze et Guattari appellent le « plan d'immanence ». Ce plan, il faut l'instaurer.

c. Plan d'immanence

Cette deuxième tâche est sans doute la plus difficile à concevoir car elle se réalise de façon implicite et concerne les bords de la pensée, lorsque celle-ci se confronte à son dehors. Afin de ne pas alourdir notre développement, et dans la mesure où les auteurs de *Qu'est-ce que la philosophie ?* le présentent sous la forme d'une définition très imagée, nous optons pour la reproduction de ce passage du texte concernant le plan, relativement long, dans lequel sont comparés concept et plan afin d'en montrer à la fois la différence et l'inséparabilité :

La philosophie qui crée des concepts « présente toujours un Tout puissant, non fragmenté, même s'il reste ouvert : Un-Tout illimité, Omnitudo qui les comprend tous sur un seul et même plan. C'est une table, un plateau, une coupe. C'est un plan de consistance ou, plus exactement, le plan d'immanence des concepts, le planomène. *Les concepts et le plan sont strictement corrélatifs, mais doivent d'autant moins être confondus.* Le plan d'immanence n'est pas un concept, ni le concept de tous les concepts. Si on les confondait, rien n'empêcherait les concepts de faire un, ou de devenir des universaux et de perdre leur singularité, mais aussi le plan de perdre son ouverture. *La philosophie est un constructivisme, et le constructivisme a deux aspects complémentaires qui diffèrent en nature : créer des concepts et tracer un plan.* (...) Les concepts sont l'archipel ou l'ossature, une colonne vertébrale plutôt qu'un crâne, tandis que le plan est la respiration qui baigne ces isolats. Les concepts sont des surfaces ou volumes absolus, difformes et fragmentaires, tandis que le plan est l'absolu illimité, informe, ni surface ni volume, mais toujours fractal. Les concepts sont des agencements concrets comme configurations d'une machine, mais le plan est la machine abstraite dont les agencements sont les pièces. Les concepts sont des événements, mais le plan est l'horizon des événements, le réservoir ou la réserve des événements purement conceptuels : non pas l'horizon relatif qui fonctionne comme une limite, change avec un observateur et englobe des états de choses observables, mais l'horizon absolu, indépendant de tout observateur, et qui rend l'événement comme concept indépendant d'un état des choses visible où il s'effectuerait. Les concepts pavent, occupent ou peuplent le plan, morceau par morceau, tandis que le plan lui-même est le milieu indivisible où les concepts se répartissent sans en rompre l'intégrité, la continuité : ils occupent sans compter (le chiffre du concept n'est pas un nombre), ou se distribuent sans diviser. Le plan est comme un désert que le concept peuple sans le partager. Ce sont les concepts même qui sont

les seules régions du plan, mais c'est le plan qui est l'unique tenant des concepts. Le plan n'a pas d'autres régions que les tribus qui le peuplent et s'y déplacent. C'est le plan qui assure le raccordement des concepts, avec des connexions toujours croissantes, et ce sont les concepts qui assurent le peuplement du plan sur une courbure toujours renouvelée, toujours variable. »⁴⁴

d. Instaurer

Ce « plan » soulève de nombreuses questions, qui sont d'ailleurs pour beaucoup d'entre elles évoquées dans les pages qui suivent cette citation. Nous choisissons ici de n'en traiter qu'une qui concerne directement notre investigation sur la dimension inventive. Il s'agit de la difficulté que pose le « tracer » du plan. *Tracer, dresser, instaurer*, Deleuze et Guattari emploient alternativement ces trois termes pour désigner l'opération consistant à mettre en place le plan. Ils réservent la *création*, ou *l'invention* pour les concepts. Que signifient ces termes, et comment la pensée parvient-elle à ces opérations ? L'ambiguïté du statut de ce plan d'immanence rend au premier abord incompréhensible l'opération d'instauration. En effet, d'une part le plan est considéré comme pré-philosophique, il apparaît comme une supposition de la philosophie elle-même mais qui en constitue son dehors, bien qu'il soit en son cœur : « Si la philosophie commence avec la création de concepts, le plan d'immanence doit être considéré comme pré-philosophique. (...) Pré-philosophique ne signifie rien qui préexiste, mais quelque chose *qui n'existe pas hors de la philosophie*, bien que celle-ci le suppose. Ce sont ses conditions internes. »⁴⁵ D'autre part, il doit être tracé, dressé, c'est-à-dire qu'il doit faire l'objet d'une opération volontaire et consciente de la part du penseur. Or s'il est bien au-dehors de la philosophie, si cette exogénéité en constitue la qualité propre – sa différence avec le concept qui lui, est l'objet explicite de la création – et si la philosophie y trouve ses ressources et son souffle, comment ne deviendrait-il pas son objet en étant rapporté dans sa zone opérationnelle, dans son champ opératoire, comment éviterait-il de devenir le simulacre d'un dehors dès lors intériorisé ? On sent bien ici qu'il ne suffit pas d'invoquer une *instauration* à la place d'une *création* pour se sortir d'affaire.

Il s'agit de poser la question du type de relation qu'entretient la pensée avec son dehors. Deleuze reconnaît dans le plan d'immanence l'image

⁴⁴ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.*, pp. 38-39

⁴⁵ *Idem*, p.43

de la pensée, ce que signifie penser. Or cette image est nécessairement au-dehors de la pensée philosophique elle-même puisqu'elle la conditionne ; cependant Deleuze critique sévèrement l'image dogmatique de la pensée⁴⁶, dogmatique en ce qu'elle dérive de l'intériorisation du rapport philosophie-dehors ou philosophie-nécessité. Le problème est donc de trouver la juste place d'une pensée qui chercherait dans une extériorité sa nécessité sans en intérioriser le rapport.

Dans la mesure où le plan concerne les conditions de la philosophie, il ouvre sur le problème du commencement. Le problème vient du fait que « instaurer », « dresser » sonnent comme des actes volontaires : ils caractérisent une opération contrôlée, maîtrisée. Or paradoxalement, en rejetant l'idée que le commencement de la philosophie est une fondation⁴⁷, Deleuze défait ces liens. En effet, commente François Zourabichvili, « il n'est pas sûr que la pensée renonce au commencement lorsqu'elle constate sa propre incapacité à le dominer, à l'englober. Peut-être au contraire ne commence-t-elle vraiment qu'à ce prix, en renonçant à le posséder, en admettant qu'il ait lieu « dans son dos ». »⁴⁸

Nous devons alors nous méfier des mots : lorsqu'ils écrivent instaurer, nous devons éviter d'y lire son synonyme pourtant commun, fonder. Instaurer est ici hanté par un mixte de volonté et d'involontaire, de fondation et d'effondement, de maîtrise et de déprise. L'instauration du plan est comme l'implicite de la création de concept. Peut-être « tracer » serait le verbe le plus approprié pour désigner le geste par lequel se *dessine* le plan d'immanence ; mais au sens où une trace est laissée. Une trace, c'est-à-dire une empreinte, un sillage. Et le lien avec le paysage est ici direct, si l'on considère que le paysage, à la différence de l'architecture ou de l'urbanisme, est construit, certes, mais pas sous le mode de l'intentionnalité. Le travail de la terre, la somme des passages, des habitudes, des mouvements humains et non-humains, etc. configurent un paysage qui est à la fois singulier et impensé⁴⁹.

⁴⁶ Notamment dans « L'image de la pensée », Chap.III in Gilles Deleuze, *Différence et répétition* [1968], Paris, PUF, 2003, 169-217

⁴⁷ voir notamment les passages concernant le « vrai commencement » de Gilles Deleuze Félix Guattari, *Différence et répétition*, *op.cit.*, et Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

⁴⁸ François Zourabichvili, *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994, p. 16

⁴⁹ « Il existe (...) une plage indéfinie où se croisent le champ brut de la nature – les circonstances – et le territoire authentifié de l'homme. », Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Sens et Tonka, 1999

« On dirait que LE plan d'immanence est à la fois ce qui doit être pensé, et ce qui ne peut pas être pensé. Ce serait lui, le non-pensé dans la pensée. (...) Il est le plus intime dans la pensée et pourtant le dehors absolu. (...) Peut-être est-ce le geste suprême de la philosophie : non pas tant penser LE plan d'immanence, mais montrer qu'il est là, non pensé dans chaque plan. Le penser de cette manière-là, comme le dehors et le dedans de la pensée, le dehors non-extérieur ou le dedans non intérieur.»⁵⁰

Le plan ne conserve sa force d'immanence qu'au prix de cette topologie complexe et paradoxale propre à une pensée inventive.

Se méfier des mots donc, car bien que le plan soit pré-conceptuel, il n'est pas conçu *avant* le concept, il ne préexiste pas à sa création ; et bien que non-philosophie, au-dehors, il est en son cœur, dans son intimité. Aussi, tant la topologie que la temporalité d'une pensée-crédation sont paradoxales. Le temps de la création ne doit rien à Chronos, c'est l'Aïon, par lequel communiquent le passé et le futur. L'espace de l'invention bouleverse les rapports du dedans et du dehors. Espace et temps paradoxaux.

Ce paradoxe, qui est, nous le verrons plus tard, au cœur même de notre recherche sur l'édifier contemporain, est abordé à plusieurs reprises et sous la forme d'une hésitation par Deleuze même. Il émet l'idée que le plan d'immanence a une affinité avec le chaos puisqu'il le frôle sans cesse, il lui emprunte son caractère infini ; mais il le définit également comme un crible appliqué sur le chaos. « Le problème de la philosophie est d'acquérir une consistance, sans perdre l'infini dans lequel la pensée le plonge. »⁵¹

Cette excursion dans le dispositif deleuzien permet d'éclairer d'un jour nouveau l'invention architecturale. L'architecture, elle-aussi, compose avec un « dehors » qui, d'une certaine manière la force à édifier. Ce dehors, sans-fond inhabitable, alors même qu'il appelle le dessin d'un lieu habitable, doit, pour devenir un fond et entrer dans la composition d'un édifice, être en quelque sorte « travaillé ». De même que la philosophie bien qu'elle commence avec la création de concept, ne s'y résume pas, instaurant en sous-œuvre le plan d'immanence, l'architecture se présente comme l'activité qui, tout en inventant des édifices, opère conjointement l'élaboration d'un milieu que l'on pourrait alors concevoir, par analogie avec le plan d'immanence, comme une sorte de crible, tendu sur le chaos, le fond brut et inhabitable. C'est par

⁵⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, *op.cit.*, p. 59

⁵¹ *Idem*, p.45

cette interface que s'ouvre la possibilité d'un monde habitable, bien qu'il ne devienne effectif que par l'invention de dispositifs architecturaux ou urbains. Il est encore difficile, à ce stade, de saisir ce que peut être ce milieu : il semble tout à la fois proche et loin du plan d'immanence. Sa réalité matérielle, physique, géographique en font un paysage spécifique. Une seconde excursion, dans le champ de la technique permettra d'en préciser la texture. En effet, bien qu'on ne puisse l'y réduire, un édifice se présente comme un objet technique et même, comme l'avait proposé Le Corbusier, une « machine à habiter ». Cette formulation, trop rapidement rejetée en même temps que la pensée fonctionnaliste dont elle a pu servir d'emblème, trop effrayante peut-être, doit selon nous être réévaluée à l'aune d'une pensée de la technique qui assume la dimension artificielle de l'architecture. Avant d'être un dispositif d'aliénation, de guerre, d'arrondissement de la nature, un objet technique est avant tout l'occasion d'une rencontre entre le monde des hommes et le fond sauvage dont ils procèdent. C'est en ce sens que l'élaboration de ces « individus » ou de ces « ensembles techniques », pour reprendre les termes de Gilbert Simondon, constitue une entrée majeure dans notre sujet et peut-être même un paradigme de la question de l'invention.

3. Invention et milieu associé

Si nous décidons de consacrer ici quelques pages aux idées de Simondon concernant l'invention, ce n'est pas parce qu'il a influencé Deleuze de façon déterminante, en particulier grâce à sa pensée de l'individuation, mais parce qu'il a développé toute une philosophie de l'invention et plusieurs concepts opératoires. Simondon est un philosophe des techniques, mais il suffit de le lire pour constater que la portée de son travail dépasse largement le cadre technologique.

Comme d'autres penseurs de son époque, Simondon constate toute l'ambivalence caractérisant les relations que ses contemporains entretiennent avec la technique. D'une part, ils s'en servent, la développent, elle s'insinue partout, mais d'autre part, elle suscite des sentiments qui vont de l'indifférence à la peur. Cette technophobie (portée par exemple par Jacques Ellul ou, concernant les technosciences contemporaines, par Martin Heidegger) est, pour Simondon, avant tout la marque d'une ignorance des hommes à l'égard de la technique. Il note que celle-ci n'est pas intégrée à la culture qui

s'est constituée, comme il l'écrit, « en système de défense contre les techniques ».⁵² Dans sa thèse de doctorat de 1958, *Du mode d'existence des objets techniques*, Simondon vise donc le dépassement de ce clivage, et pour lui, afin de vaincre l'ignorance et le ressentiment qui sont la cause de tout, il est nécessaire de procéder à un travail pédagogique : qu'est-ce qu'un objet technique ?, comment fonctionne-t-il ?, comment s'inscrit-il dans un ensemble technique ?, etc. Aussi, face à la technique, Simondon procède-t-il dans son livre de façon radicalement différente de Martin Heidegger dans la célèbre conférence, parue en France la même année, « La question de la technique »⁵³. Alors que Heidegger fait le choix de s'interroger sur l'essence de la technique en posant la question *qu'est-ce que la technique ?*, voie inaccessible à celui qui se borne à se la représenter, à la pratiquer, à s'en accommoder ou à la fuir, Simondon, lui, s'interroge depuis la technique, à partir d'elle, au risque donc de ne pas en saisir l'essence. Mais son but n'est pas celui-là. Comme nous l'avons dit, il vise à doter les hommes d'aujourd'hui d'une culture technique propre à leur temps. Et de même que l'étude de la littérature passe par la confrontation avec sa matière, la dissection des textes, l'analyse de leur régime de fonctionnement, l'énoncé de principes et de lois générales qui les traversent, voire d'une histoire littéraire, de même donc une culture technique suppose de se livrer à une investigation précise et non générale sur ces objets artificiels, complexes, étranges bien qu'humains que sont les machines, ensembles techniques, etc.

a. Qu'est-ce qu'un objet technique ?

Le premier problème qui se pose à celui qui veut étudier un objet technique est celui de sa méthode d'investigation. En effet, Simondon note que l'on ne peut, pour établir sa spécificité, partir de la fin pratique à laquelle il répond. Un même usage peut être obtenu par différents systèmes, différents fonctionnements et différentes structures. Le moteur, par exemple, qui est une espèce technique déterminée en fonction de ce qu'elle permet, n'est en aucun cas un critère suffisant pour approcher des spécificités aussi radicalement différentes qu'un moteur à ressort ou un moteur thermique. De plus, l'objet technique en tant qu'il est fabriqué, en tant qu'il est issu d'une genèse, est variable quant à son individualité. Celle-ci n'a pas la stabilité qui permettrait de la

⁵² Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, p. 9

⁵³ Martin Heidegger, « La question de la technique » in *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958 pp.9-48

prendre comme point fixe dans l'investigation. Si bien que Simondon propose de retourner la méthode : « au lieu de partir de l'individualité de l'objet technique, ou même de sa spécificité, qui est très instable, pour essayer de définir les lois de sa genèse dans le cadre de cette individualité ou de cette spécificité, il est préférable de renverser le problème : c'est à partir des critères de la genèse que l'on peut définir l'individualité et la spécificité de l'objet technique : l'objet technique n'est pas telle ou telle chose, *hic et nunc*, mais ce dont il y a genèse. »⁵⁴

L'objet technique intègre donc sa genèse dans son être, il n'est pas antérieur à son devenir, mais présent à chaque étape de son devenir. La méthode « génétique » est, selon l'auteur, essentielle pour éviter l'usage d'une pensée classificatrice intervenant, après la genèse, pour répartir l'ensemble des objets en genres et espèces convenant au discours. Les objets naturels, tout comme les œuvres d'art, eux aussi répondent à des modalités de genèse propres qui doivent être saisies pour elles-mêmes. On entrevoit ici l'efficacité de cette méthode génétique, et la raison de son choix (peut-être aussi les raisons du succès de Simondon pour penser le monde contemporain⁵⁵) : il n'y a plus d'évidents cloisonnements entre les productions de la science, de l'art, de la nature et de la technique ; l'émergence de situations d'hybridation (naturo-artificielles par exemple), les emprunts et croisements de procédures (l'art industriel), etc. confrontent le penseur du milieu du 20^e siècle à un monde dans lequel les classifications fondées sur les formes achevées ne sont plus d'aucune utilité. Revenir à une détermination des spécificités par la genèse entre dans un projet d'éclaircissement de situations inédites (projet comparable, bien que suivant d'autres critères, à la vaste entreprise classificatoire entreprise pendant les Lumières par l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.) Mais cette démarche ouvre aussi la voie à de nouvelles pratiques transdisciplinaires que la postmodernité se chargera de radicaliser. Simondon, cependant reste relativement fidèle aux idéaux humanistes de la modernité, comme l'émancipation de l'homme par le progrès technique et le caractère universel de cette *culture technique* qu'il s'emploie à instaurer.

Notons que ce parti pris de la *genèse* pour aborder l'individu technique, à l'encontre d'une étude rétrospective qui part des dispositifs, des

⁵⁴ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op.cit., pp. 19-20

⁵⁵ Bernard Stiegler, Georges Didi-Hubermann, etc. A l'inverse, Antoine Picon émet des réserves sur la pertinence du modèle technologique étudié par Simondon, trop proche, selon lui d'une pensée de l'individuation, de l'individu, qui ne serait plus capable de rendre compte des systèmes en réseau propre au technocosme contemporain (voir Antoine Picon, *La ville territoire des cyborgs*, Paris, Editions de l'Imprimeur, 1998.)

termes donc, pour remonter vers leur genèse, va constituer le cœur de la philosophie simondonienne. Celle-ci sera particulièrement affirmée dans son autre thèse, *L'individuation*, et développée sous la forme d'un paradigme que Simondon ne restreindra pas à la genèse physique des objets techniques, mais étendra à l'individuation des êtres vivants, à l'individuation psychique et à l'individuation collective. Il est évident que ce schème générique s'oppose à la logique d'individuation aristotélicienne, qui dérive d'un modèle hylémorphique dans lequel forme et matière préexistent à l'opération de « mise en forme » sans que ces termes soient eux-mêmes fondamentalement modifiés.

b. Le processus de concrétisation

Soucieux de la genèse, donc, Simondon replace l'objet technique dans une évolution à une échelle double : le long terme historique (filiation d'un objet, par exemple le moteur, dans l'histoire des techniques) et le court terme de l'invention et de la mise au point de l'objet. Il note que dans les deux cas on observe une tendance à ce qu'il appelle la « concrétisation ». Celle-ci correspond d'abord à une plus grande intégration des constituants de l'objet technique au sein d'un système dynamique et synergique. Alors que les objets techniques, dans leur état primitif, se présentent comme des sommes d'éléments relativement isolés dans leur fonction, coexistant de manière passive voire conflictuelle dans un ensemble – état qui correspond au maximum d'abstraction – ils tendent, que ce soit au cours de développements historiques longs ou au cours du processus d'invention d'un objet lui-même, vers une coadaptation active de leurs parties, chacune d'elle participant, non seulement de sa fonction originelle, mais aussi de celles des autres composantes. Cette tendance est posée alors comme le *problème technique*, qui « est donc plutôt celui de la convergence des fonctions dans une unité structurale que celui d'une recherche de compromis entre des exigences en conflit. »⁵⁶

Cette concrétisation ne décrit pas, cependant, seulement le mouvement d'intégration interne de l'objet, mais aussi celui d'une intégration de l'objet à son milieu. Sa concrétude le rapproche ainsi de l'objet naturel, en devenant capable de se passer du milieu artificiel originaire (le laboratoire, l'atelier).

« L'objet concrétisé est comparable à l'objet spontanément produit ; il se libère du laboratoire associé originel, et l'incorpore dynamiquement à lui

⁵⁶ *Idem*, p.22

dans le jeu de ses fonctions ; c'est sa relation aux autres objets, techniques ou naturels, qui devient régulatrice et permet l'auto-entretien des conditions du fonctionnement ; cet objet n'est plus isolé ; il s'associe à d'autres objets, ou se suffit à lui-même, alors qu'au début, il était isolé et hétéronome. »⁵⁷

Mais Simondon remarque que ce « milieu » ne peut pas être simplement considéré comme un donné, indifférent à l'objet qui s'y trouve placé et qui s'y adapte en s'y intégrant, comme le fait l'objet simple ou ustensile. Le milieu est lui-même transformé par l'insertion de l'objet technique. Il doit forger le concept de « milieu associé. »

c. Le milieu associé

Le risque constant que court l'objet technique est ce que Simondon nomme l'hypertélie, empruntant cette notion à la biologie, et celle-ci est double. Soit l'objet est parfaitement adapté à ses conditions d'utilisation et de fabrication, soit il est parfaitement adapté à sa tâche. Simondon montre au moyen de quelques exemples comment ces deux types d'hypertélie divergent, la première tendant à l'autonomie de l'objet, la seconde à son fractionnement. Il y a ici une difficulté : dans la mesure où l'objet technique, dès qu'il cesse d'être un simple outil, acquiert une individualité du type de la machine, et se caractérise par une cohérence interne de ses parties et de leurs schèmes de fonctionnement, son adaptation au milieu risquerait de mettre en péril cette auto-corrélation synergique. Ce conflit est dépassé par une adaptation, non pas seulement de l'objet au milieu, mais du milieu à l'objet. Un objet concrétisé ne peut fonctionner que dans un milieu spécifique, inventé pour lui, milieu naturel *et* technique que Simondon appelle le « milieu associé ».

L'individuation « est possible par la récurrence de causalité dans un milieu que l'être technique crée autour de lui-même et qui le conditionne comme il est conditionné par lui. Ce milieu à la fois technique et naturel peut être nommé milieu associé. Il est ce par quoi l'être technique se conditionne lui-même dans son fonctionnement. *Ce milieu n'est pas fabriqué, ou tout du moins pas fabriqué en totalité* ; il est un certain régime des éléments naturels entourant l'être technique, lié à un certain régime des éléments constituant l'être technique. Le milieu associé est médiateur de la relation entre les éléments techniques fabriqués et les éléments naturels au sein desquels fonctionne l'être technique. »⁵⁸

⁵⁷ *Idem*, p.47

⁵⁸ *Idem*, p.57 (nous soulignons)

C'est donc un troisième milieu, mixte, qui est introduit ici, technogéographique ou naturo-artificiel. Il est intéressant pour notre étude de remarquer que ce troisième milieu est inventé lui aussi, bien que partiellement, *par* l'objet technique qui le fait advenir comme ses conditions de possibilité. C'est l'objet qui, en devant s'intégrer à la fois au milieu naturel et au milieu technique, ces « deux mondes qui ne font pas partie du même système et ne sont pas nécessairement compatibles de manière complète », appelle l'invention d'un nouvel environnement hybride qui pourtant le conditionne dans son individualité. « *L'objet technique est donc la condition de lui-même comme condition d'existence de ce milieu mixte.* »⁵⁹

La profonde originalité de Simondon est de proposer une analogie, une équivalence et une réversibilité entre le processus de concrétisation-adaptation de l'objet technique et celui de l'invention elle-même. Celui-ci est cause de celui-là, mais en même temps il n'est découvert que rétroactivement : l'invention suit les mêmes lois que la concrétisation : « Le dynamisme de la pensée est le même que celui des objets techniques. » L'exemple de la voûte, bien qu'il ne rende pas compte du dynamisme du mouvement d'auto-conditionnement fait malgré tout figure de paradigme pour illustrer cette concrétisation-adaptation : « Comme une voûte qui n'est stable que lorsqu'elle est achevée, cet objet remplissant une fonction de relation ne se maintient et n'est cohérent qu'après qu'il existe et parce qu'il existe ; il crée de lui-même son milieu associé et est réellement individualisé en lui. »⁶⁰

Dans l'étude que Jean-Yves Château consacre à cette question de l'invention chez Simondon, il note : « En tout cas, l'idée d' « objet inventé », isolé, individualisé par délimitation, semble simplificatrice et abstraite ; mais à partir du moment où les relations de l'objet avec son milieu associé, avec l'ensemble réticulé où il se situe, commencent d'être aperçues, les limites de *ce sur quoi* porte l'invention (son objet) deviennent beaucoup plus difficiles à établir. »⁶¹ Effectivement, si l'on cherche l'objet de l'invention, on tombe dans une aporie. Est-ce l'objet lui-même, est-ce le milieu associé ? Mais l'analyse de la pensée créative chez Deleuze nous a permis de saisir la dimension fondamentalement multiple de l'invention : plusieurs activités sont simultanément effectuées. Créer des concepts, tracer un plan⁶² en ce qui concerne la

⁵⁹ *Idem*, p.55

⁶⁰ *Idem*, p.56

⁶¹ Jean-Yves Château, « L'invention dans les techniques selon Gilbert Simondon », in Gilbert Simondon, *L'invention dans les techniques – cours et conférences*, Seuil, 2005, p. 24

⁶² et inventer un personnage conceptuel. Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la*

philosophie. Nous avons noté que la création de concepts ne pouvait pas être du même ordre que l'opération consistant à tracer le plan. Ces deux opérations *ne sont pas de même nature*, et la plus problématique nous était apparue comme le traçage du plan, son instauration, puisqu'elle se situait à cheval entre un laisser et un faire. Il y a une profonde analogie entre cette instauration du plan et l'invention simondonienne du milieu associé, tous deux sont des conditions de possibilité (du concept pour l'un de l'objet technique pour l'autre), ils sont inséparables de ce qui les peuplent, ils n'adviennent *qu'au cours* de l'invention bien qu'ils passent *sous* l'objet clairement défini de celle-ci...

Simondon fait même tellement dépendre le milieu associé de l'invention qu'il en fait un critère pour la reconnaître : ce qui nécessite un milieu associé relève de l'invention, on ne peut à proprement parler d'invention que pour des objets de ce type. Aussi, ne peuvent-ils pas être progressivement constitués, étape par étape, mais inventés tout d'un coup, c'est-à-dire « tout entiers ou pas du tout », car les relations d'interdépendance (aussi bien des composantes internes que de l'objet avec le milieu associé) sont si fortes et déterminantes pour son individuation qu'on ne saurait les poser successivement.

Mais pourtant, nul ne doute qu'il faille du temps pour inventer. Quel-est alors ce *temps* de l'invention⁶³ ? Avec sa proposition précédente, Simondon semble reconduire l'idée d'immédiateté propre au mystérieux *euréka*. Ce serait mal le comprendre. En effet, il faut comprendre la temporalité propre à l'invention comme anhistorique, non pas que l'objet ne s'inscrive dans une histoire, dans une lignée historique, dans une chronologie mais ceci ne concerne que l'objet individué, actualisé. Le temps de l'individuation, et donc celui de l'invention, puisque les deux activités sont concomitantes, se développe dans ce que Deleuze appelle l'Aïon. Opposant ce dernier à Chronos (dans une reprise, quoique légèrement infléchie de la distinction stoïcienne), Deleuze le définit comme le temps « illimité, devenir qui se divise à l'infini en passé et en futur, toujours esquivant le présent. »⁶⁴ Chronos est le temps du présent,

philosophie ?, op.cit., pp.60-81.

⁶³ Dans *L'évolution créatrice*, Bergson rend compte de ce temps-invention : « Mais, pour l'artiste qui crée une image en la tirant du fond de son âme, le temps n'est plus un accessoire. Ce n'est pas un intervalle qu'on puisse allonger ou raccourcir sans en modifier le contenu. La durée de son travail fait partie intégrante de son travail. La contracter ou la dilater serait modifier à la fois l'évolution psychologique qui la remplit et l'invention qui en est le terme. *Le temps d'invention ne fait qu'un ici avec l'invention même*. C'est le progrès d'une pensée qui change au fur et à mesure qu'elle prend corps. Enfin c'est un processus vital, quelque chose comme la maturation d'une idée. » (*Nous soulignons*). Henri Bergson, *L'évolution créatrice* [1907], P.U.F.chap.4, p.339

⁶⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, p. 14

de l'actuel, des états des choses. Simondon est très proche ici de Deleuze, à moins que ce ne soit l'inverse, lorsqu'il écrit :

« La relation de participation qui relie les formes au fond est une relation qui enjambe le présent et diffuse une influence de l'avenir sur le présent, du virtuel sur l'actuel. Car le fond est le système des virtualités, des potentiels, des forces qui cheminent tandis que les formes sont le système de l'actualité. L'invention est une prise en charge du système de l'actualité par le système des virtualités, la création d'un système unique à partir de ces deux systèmes. Les formes sont passives dans la mesure où elles représentent l'actualité ; elles deviennent actives quand elles s'organisent par rapport au fond, amenant ainsi à l'actualité les virtualités antérieures. »⁶⁵

Merleau-Ponty, à la mémoire duquel Simondon dédie sa thèse⁶⁶, parle lui, dans un de ses plus beaux textes sur la création⁶⁷, des œuvres qui nous présentent des corps qui « enjambent la durée ». Il écrit des chevaux de Géricault qu'ils ont, en eux le « quitter ici, aller là » parce qu'ils ont « un pied dans chaque instant. » Mais n'est-ce pas parce qu'ils se forment dans un espace et dans un temps autre ?

L'intérêt pour nous de la réflexion de Simondon est double. D'une part, elle confirme globalement le schème que Deleuze propose pour l'invention en philosophie. Le concept d'une part, l'objet technique de l'autre, sont inséparables mais différents en nature d'un « milieu » que Deleuze et Simondon nomment différemment mais qui joue le même rôle : c'est une interface entre un dehors – le chaos chez Deleuze, la nature chez Simondon – et l'individu en formation – le concept pour l'un, l'objet technique pour l'autre. Bien que le plan d'immanence et le milieu associé forment les conditions de possibilité du concept et de l'objet technique, ils ne le précèdent pas et sont instaurés au cours même de leurs inventions.

D'autre part, la pensée de Simondon introduit une passerelle entre le fonctionnement de la pensée inventive et l'objet de l'invention. Alors qu'avec Deleuze, et la philosophie, on reste à un niveau conceptuel et spéculatif, l'invention simondonienne permet d'embrayer sur une pensée de l'architecture, dans la mesure où cette dernière interroge le monde physique tout autant que le monde mental. C'est notamment par l'introduction du milieu associé qu'est rendue plus explicite cette relation. En proposant de faire de celui-ci une interface entre le régime interne

⁶⁵ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, p.59

⁶⁶ L'individuation

⁶⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 79-81

propre de l'objet technique et les conditions naturelles, il se présente comme une notion opératoire pour penser l'invention architecturale, toujours aux prises avec une nature qui lui résiste mais la nourrit de ses éléments, matériaux, forces, etc. C'est en raison de cette résistance que l'invention ne s'enferme pas sur elle-même mais s'ouvre au contraire sur des régions autres, incontrôlables et indomptées. Si bien que la mise en place de ce plan ne dépend pas exclusivement de l'inventeur. C'est une zone d'intentionnalité faible, à la différence du premier niveau qui est une zone d'intentionnalité forte.

Inventer en architecture semble bien procéder de cette logique complexe que nous avons dégagée et par laquelle, dans ce cas précis, des milieux habitables sont instaurés au sein du processus de conception des édifices eux-mêmes. La dimension physique, matérielle, sensible de l'architecture nous invite cependant à dépasser la distinction, toute théorique il est vrai, entre milieu habitable et édifice réel. Concrètement en effet, et bien qu'ils diffèrent en nature, le bâtiment, la ville et le milieu habité ne se différencient pas : ils forment un mixte indissociable. Les distinctions entre concept et plan d'immanence, ou entre objet technique et milieu associé, si elles sont cruciales lorsqu'il s'agit de décrypter et d'analyser les logiques à l'œuvre dans ces activités inventives, cessent d'être pertinentes dans le mouvement réel de l'invention. Elles se fondent dans le geste pur de la pensée à l'œuvre. En architecture, le milieu habitable fait corps avec les formes de la maison, du quartier, du village ou de la mégapole. Chaque mur, escalier, terrasse ou rue instaure un milieu humain. Pour ne pas dissoudre notre objet, il nous faut donc rassembler, suivant par-là le sens naturel de l'édifier, inventer et instaurer, et poursuivre cette recherche en posant l'édifier comme l'art d'instaurer des milieux habitables, c'est-à-dire des interfaces avec un sans-fond. Ce geste simple mais exigeant, par lequel se résout la logique complexe et paradoxale de l'invention architecturale, c'est la *ligne d'édifier*.

B. Edifier un milieu

En exposant succinctement le fonctionnement de la pensée inventive en philosophie chez Gilles Deleuze et en présentant les concepts et le plan d'immanence comme deux instances complémentaires, nous avons pu laisser croire que leur articulation allait de soi, s'opérait naturellement. Les concepts, bien que d'une nature différente du plan, se déduiraient de lui, de même que le plan se tendrait sur le chaos. Pourtant, aucune de ces opérations, création de concepts et instauration du plan, ne peut se passer d'un opérateur passant d'un niveau à l'autre et réalisant leur connexion. C'est la raison pour laquelle, après avoir décrit la nature du concept et celle du plan d'immanence, Deleuze et Guattari introduisent un troisième terme, à « l'existence floue, intermédiaire entre le concept et le plan pré-conceptuel, allant de l'un à l'autre. »⁶⁸ C'est le « personnage conceptuel ». Apparaissant rarement pour lui-même dans les textes philosophiques, il doit souvent être reconstitué par le lecteur. Le philosophe n'est que l'enveloppe de son principal personnage conceptuel, qui est lui, le véritable agent d'énonciation ; c'est toujours une troisième personne. Sa fonction est déterminante puisqu'il apparaît deux fois.

« D'une part, il plonge dans le chaos, il en tire des déterminations dont il va faire les traits diagrammatiques d'un plan d'immanence : c'est comme s'il s'emparait d'une poignée de dés, dans le hasard-chaos, pour les lancer sur une table. D'autre part, à chaque dé qui retombe il fait correspondre les traits intensifs d'un concept qui vient occuper telle ou telle région de la table (...) Le personnage conceptuel intervient donc entre le chaos et les traits diagrammatiques du plan d'immanence, mais aussi entre le plan et les traits intensifs des concepts qui viennent le peupler.(...) Les concepts ne se déduisent pas du plan, il faut le personnage conceptuel pour les créer sur le plan, comme il le faut pour tracer le plan lui-même, mais les deux opérations ne se confondent pas dans le personnage qui se présente lui-même comme un opérateur distinct. »⁶⁹

Deleuze et Guattari forment le personnage conceptuel car, dans la perspective constructiviste de leur philosophie, ils ont besoin de rendre compte de ce mouvement qui traverse les différentes strates, opère comme une navette, tissant des liens entre elles selon un rythme qui

⁶⁸ *Idem*, p. 60

⁶⁹ *Idem*, p.73

réponde à la fois au bruit de fond du chaos, et à l'architecture réglée des concepts.

Nous aussi, cherchant à saisir ce qu'édifier veut dire, il nous faut inventer un opérateur. Comment comprendre, sans celui-ci, l'incessant mouvement entre le dehors, sauvage et excessif, inhabitable pour les hommes, sa puissance infinie et les espaces mesurés, immobiles⁷⁰ qui forment le cadre de nos existences ? Comment maintenir ensemble, dans la tension habitable d'un milieu, ces incommensurables que tout oppose ? Comment « sauver l'infini » en inscrivant son souffle dans la finitude des espacements architecturaux ? Cet opérateur, nous le trouvons dans la ligne. Le motif de la ligne est partagé par de nombreux inventeurs et parmi eux les peintres dont Merleau-Ponty a admirablement saisi le langage silencieux⁷¹. La ligne des architectes ressemble à celle des peintres, pourtant elle possède ses propriétés spécifiques puisque le milieu qu'il s'agit pour elle de tisser et d'instaurer se distingue de celui du peintre. Comprendre la ligne d'édifier n'est donc possible qu'en comprenant aussi ce que recouvre la notion de milieu pour un architecte. Milieu habité et ligne d'édifier sont dans une détermination réciproque : le milieu est instauré par la ligne et en retour, en infléchit le sens.

Quelle est la ligne de l'édifier ?

La ligne. Il faut entendre dans la question toute la polysémie de ce mot.

La ligne c'est ce qui oriente. Ligne de route, ligne de vol, ligne de conduite ; quel est le sens de l'architecture ? Son projet ?

La ligne, c'est ce qui limite. Contour, profil, définition, ligne d'horizon ; quels sont les bords de l'architecture ?

La ligne c'est ce qui fuit. Lignes de fuite, issues, voies, passages.

La ligne c'est ce que l'on trace, le trait que l'on dessine, qui ne cesse de bifurquer, de s'infléchir sous la pression constante de son autre, son fond, ce sur quoi elle se trace et qui n'a rien de la neutralité de l'espace homogène, ligne d'erre.

⁷⁰ Etienne Gilson « Le dynamisme que nous attribuons aux édifices est celui que nous y mettons nous-mêmes ; le seul que ces œuvres d'art possèdent réellement est une énergie d'immobilité. » *Matière et forme, Poïétique particulière des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964

⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op.cit.*

1. Lignes actives

a. Ligne générative

Dessiner une ligne est peut-être l'opération la plus simple, la plus primitive et pour cette raison même, la plus difficile et la plus exigeante. Toute considération sur le tracé d'une ligne laissera froid celui qui n'en a jamais tracé lui-même. Il faut faire le geste pour en mesurer l'exigence. Nous ne parlons pas ici des lignes qui reproduisent les contours d'une forme déjà-là ni des lignes qui relient des points déjà tracés, mais nous parlons de la ligne génétique, active, par laquelle la forme se forme. Rétrospectivement, cette ligne trouvera sa raison dans la logique d'une composition ou d'une figure. Mais avant qu'elle ne se transforme en tracé, elle est pur « tracer », pur geste qui trace. Elle est génétique ou générative, ou encore génésique, comme le dit Henri Maldiney, en ce sens qu'elle génère un objet, mais avant d'en être le profil, elle n'est qu'expérience, expérimentation. Si la ligne générative nous semble si importante pour comprendre l'acte de construire dont le projet d'architecture est le domaine, c'est qu'elle permet, dans toute la simplicité de son trait, d'en saisir la logique paradoxale.

Les tracés élaborés au sein du projet d'architecture sont aux prises avec le problème général de l'invention que nous avons esquissé plus haut. Ce sont des « lignes actives » en ce sens qu'ils se développent dans une recherche complexe au sein de laquelle sont engagés un certain nombre de déterminations, de finalités, de principes et aussi une certaine vision. Klee définit cette « ligne active » comme un mouvement, un chemin vers la forme mais non réduit à elle. Il s'agit toujours d'un parcours, d'un itinéraire, mais rien au préalable ne le prédispose à tel ou tel dessin. Le propre de la *Gestaltung* est de rejoindre la vie comme puissance d'invention. Le chemin n'est pas simple. « Il fallait bien, écrit Klee, que le chemin gagne en complexité, se ramifie de manière excitante, qu'il monte et descende, fasse des écarts, se précise ou se brouille, qu'il s'élargisse ou se rapetisse, s'allège ou s'appesantisse. »⁷² Klee dit bien, par le « il fallait » l'impérieuse nécessité qui tout à la fois implique ce mouvement et est impliquée par lui, dans une sorte d'autoconditionnement. Car la ligne du peintre, qui ici ne se distingue pas de celle de l'architecte, à mesure qu'elle progresse, dévoile des obstacles ou des opportunités avec lesquels elle compose. Parce qu'elle est active, et non passive, ses inflexions sont l'expression d'une



Figure 5 : Henri Michaux



Figure 6 : Dessin des « Petits cerfs » Grottes de Lascaux.

⁷² Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, Denoël, 1985, p.61

rencontre authentique. Rencontre authentique, c'est-à-dire devenir : les mouvements de la ligne traduisent les multiples transactions, négociations qui s'opèrent entre l'idée, la vision et le sans-fond.

La spécificité de la démarche de Klee est de subordonner le résultat, la forme, la figure à sa genèse, sa formation, sa figuration. Précisément, la ligne est toujours issue d'un point en mouvement, la surface d'une ligne en mouvement, un espace d'une surface en mouvement. Le temps est ce qui accompagne une dimension et lui donne la force d'accéder à une autre, plus élevée.

Klee distingue deux types de lignes : la *ligne active* est celle qui est tracée et dont l'agent est le point. La *ligne passive* est celle qui joue le rôle d'agent dans la formation d'une surface qui, elle, sera définie comme « champ d'activité. » Et Klee définit aussi un troisième type de ligne, la *ligne intermédiaire*, dont l'énergie linéaire a pour effet une surface. La différence entre cette dernière ligne et la ligne passive, bien que toutes deux débouchent sur la création d'une surface, est que la ligne passive n'est concernée par le temps que dans son déplacement autour d'un axe (rotation) ou le long d'une direction (translation). Elle est déplacée et non tracée, elle est définie au préalable, puis est mue. Dans le cas de la ligne passive, la variation n'affecte pas la forme de la ligne.

La création, pour Klee, commence avec le tracé d'une ligne et non la position d'un point. En effet, le point, bien que sa position soit déterminante pour la suite du mouvement, n'est pas soumis au temps : il est pure immédiateté du geste, il s'achève au moment même où il est posé. Le point n'a pas de durée, au sens où l'entend Klee, c'est-à-dire qu'il ne fait pas jouer le temps en tant que ce qui conserve le passé et fait passer le présent. Le point est mort par nature. Il n'accède à la vie que par le mouvement qui trace la ligne. L'agent de la ligne active n'est pas le point, c'est « le point en mouvement. »

L'acte de création n'est donc jamais, dans cette « philosophie de la création », instantané. Il n'est pas ce pur instant, fulgurant, brèche dans le cours du temps. Bien que la création s'inscrive toujours dans une actualité, dans un actuel qui est précisément à la pointe du geste qui trace, elle n'a lieu que dans le rapport complexe entre ce point et le parcours, le trajet de la ligne dont elle n'est que l'actualisation. Ce trajet bientôt sera visible dans la trace du tracé, mais pour l'instant le tracé lui-même n'est qu'un « tracer », geste concentré sur le point mobile, et la ligne est en devenir. L'acte de création est la mise en rapport du geste qui trace la ligne et un fond dynamique non encore actualisé mais qui pourtant lui donne son sens. Ce fond, Klee l'appelle le Principe

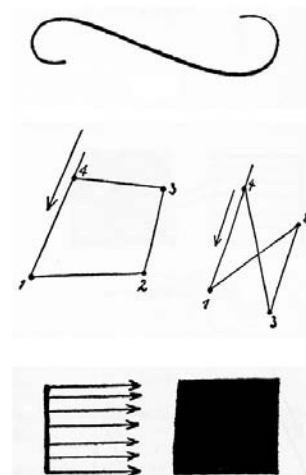


Figure 7 : les trois types de lignes : active – intermédiaire – passive.

éternel : « L'actuel mérite la bienveillance ; le fait présent ne doit pas être privé de ses droits. Mais il faut le mesurer au Principe éternel sous-jacent à la succession des temps ; à ce principe qui, périodiquement, entre dans le mouvement du manifesté pour retourner au sein originel où il conserve, même à l'état latent, une immense fécondité : il faut tout mesurer sur les processus de la nature et de leur lois. (...) Définir isolément le présent, c'est le tuer. »⁷³ Ceci est le premier paradoxe : l'acte de création se concentre dans la pointe de l'actuel, mais il ne se comprend que comme manifestation d'un fond virtuel.

b. Ligne-mesure

Ailleurs, Klee, dans son souci de rapporter la genèse d'une œuvre picturale à ses éléments, parle de « dimensions » et en dégage trois : la ligne dont le propre est la mesure, la valeur ou tonalité dont le propre est le poids, et la couleur que Klee définit comme qualité. La ligne est donc mesure.

Or, chez Klee, la mesure ne se mesure elle-même qu'à l'aune des processus de la nature et de leurs lois qui se caractérisent, eux, par leur « immensité. » Ceci constitue le second paradoxe de l'acte de création. Il se développe par la ligne-mesure et se tient en rapport à un fond immense, c'est à dire sans mesure.

Très proche de Klee, l'architecte américain Louis Kahn pose lui aussi cette énigme :

« Un jeune architecte vint me parler. 'Je rêve d'espaces pleins de merveilleux. Des espaces qui s'élèvent et enveloppent de façon fluide, sans commencement, sans fin, faits d'un matériau sans joints, blanc et or. Quand je trace sur le papier la première ligne pour capturer mon rêve, le rêve s'affadit'. Voilà une bonne question (...) C'est la question du non-mesurable et du mesurable. La Nature, la nature physique est mesurable. Le sentiment et le rêve n'ont pas de mesure, pas de langage, et le rêve de chacun est singulier. Cependant tout ce qui est fait obéit aux lois de la nature. L'homme est toujours plus grand que ses œuvres parce qu'il n'arrive jamais à exprimer pleinement ses aspirations. Car s'exprimer en musique ou en architecture se fait par les moyens mesurables de la composition ou du projet. La première ligne sur le papier est déjà une mesure de ce qu'on ne peut exprimer pleinement. La première ligne sur le papier, c'est moins. »⁷⁴

⁷³ *Idem*, p.54

⁷⁴ Louis Kahn, « Idéauté formelle et projet », in *Silence et lumière* (trad. Mathilde Bellaigue et

Que l'architecte soit l'ami de la mesure, c'est une chose assurée. Nous le verrons plus précisément dans la partie II, il doit toujours passer par-là et ses lignes toujours sont en charge de l'étendue, de la masse, du volume, du coût et même de la durée de l'œuvre. Comment comprendre, alors, que cette ligne qui mesure soit également active, génésique ? A la première en effet, on attribue généralement le soin de limiter, de régler, de contraindre le dessin que la seconde, au contraire, exerce librement. La première, quantitative, serait le fait de la *teknè*, la seconde proche d'une *phusis*, d'un pur devenir. La première serait une forme de la négativité tandis que la seconde serait elle, affirmative. Les Grecs ont établi cette distinction entre le genre des choses limitées et le genre de celles qui, au contraire, se dissolvent sans cesse dans l'illimité, rendant impensable leur définition. Platon, dans le *Philèbe*⁷⁵, insiste sur cette dualité, privilégiant la limite et la mesure dans leur capacité à dompter le flux du devenir. Mais, ce faisant, il pose aussi un troisième genre qui est le mélange de l'illimité et du limitant. Les commentateurs s'accordent à voir ici une référence forte à la tradition pythagoricienne selon laquelle toute réalité est engendrée par le rapport ou, plus précisément, la contrariété entre ces deux principes.

Le problème de l'édifier, en tant qu'activité appartenant au champ de la *teknè*, réside bien dans l'instauration de ce rapport d'antagonisme complémentaire. C'est dans ce cadre que la question de la mesure doit être posée. L'architecture grecque a apporté sa réponse en faisant de la mesure l'instrument d'une mise en ordre du chaos et d'une harmonie directement inspirée de l'harmonie cosmique.

Au-delà de cette réponse spécifique au monde grec, dont nous verrons plus loin que sa cosmogonie ne lui permettait pas de poser pleinement la question de l'invention comme elle le sera ultérieurement, il convient de prolonger la réflexion. « Sous les choses [mesurées], s'interroge Deleuze, n'y a-t-il pas encore cet élément fou qui subsiste, qui subvient, en deçà de l'ordre imposé par les Idées et reçu par les choses ? »⁷⁶

La ligne d'édifier est en affinité avec la mesure, puisqu'elle limite, mais elle est aussi en affinité avec le devenir, en ce sens que, précisément, *ce qu'elle limite* est en mouvement, en variation continue. Aussi, l'opposition entre ligne-mesure et ligne-devenir ne tient plus dès lors qu'on envisage la mesure à *partir* du mesuré, et non l'inverse. Ce qui est premier, nous disent les Grecs, c'est l'illimité, et la mesure y trouve sa

Christian Devillers), Paris, Editions du Linteau, 1996, pp. 41-42.

⁷⁵ Platon, *Philèbe*, Paris, Flammarion, 2002

⁷⁶ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p.10

raison d'être. Mais la mesure s'assèche lorsqu'elle s'abstrait de ce dont elle procède. C'est d'ailleurs le reproche que l'on a pu faire à l'invention des étalons de mesure, comme le mètre, ou la seconde qui, dès qu'ils sont institués pour eux-mêmes peuvent être appliqués, c'est-à-dire imposés sur les choses, au détriment de leurs mesures naturelles. La mesure, en oubliant son origine physique gagne en généralité et, peut-être, en efficacité, mais perd la connivence avec la puissance génésique des choses naturelles.

La mesure, pour un architecte n'est pas quelque chose qui s'applique (*appliquer une mesure*) mais bien quelque chose qui se prend (*prendre la mesure*), dans le sens où, à La Jolla, Kahn prend la mesure de l'infini, mais aussi dans le sens où Heidegger avance que « la poésie est la prise de la mesure. » Dans la pensée aménageante, il ne faut pas comprendre la mesure dans le sens que la science lui donne, mais l'envisager sous un mode étrange, c'est-à-dire ici, autre.

« Mesure étrange, écrit Heidegger, pour le mode de représentation courant, en particulier aussi pour tout mode de représentation scientifique, en aucun cas une règle ou une toise que l'on peut prendre en main ; mais en vérité mesure plus simple à manier que ces dernières, si seulement nos mains ne cherchent pas à saisir, mais sont dirigées par des gestes répondant à la mesure qu'il faut prendre ici. Ce qui a lieu dans une prise qui ne tire jamais à elle la mesure, mais qui la prend dans le recueillement d'un « percevoir » qui demeure un « entendre ». »⁷⁷

La métrique de la ligne d'édifier n'est pas, en effet, pensable hors d'une sensation par laquelle ce que Klee nomme « l'arrière » subvient à l'architecte et le « provoque ». Autrement dit, la mesure de l'invention s'origine dans un commencement qui échappe sans cesse à celui qui prétend, par sa volonté, commencer. La ligne prend sa mesure dans ce dehors, elle est exactement entre un *laisser* et un *faire*⁷⁸.

Où et quand la ligne commence-t-elle ?

On a souvent accordé beaucoup d'importance à la fondation, comme origine. Pieu planté dans le sol qui deviendra ville, première pierre qui deviendra édifice, table rase, place nette pour un nouveau monde, etc. Ces mythes⁷⁹ ont une valeur considérable dans la constitution des



Figure 8 : Salk Institute – La Jolla – Louis Kahn architecte.

⁷⁷ Martin Heidegger, « ...L'homme habite en poète... » in *Essais et conférences*, trad.fr. André Préau, Paris, Gallimard, 1958, p.237

⁷⁸ Florence de Mèredieu, écrit justement : « L'œuvre entière de Michaux serait d'ailleurs à situer entre un « laisser » et un « faire » ». *Histoire Matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004, p.358

⁷⁹ Voir par exemple le mythe de la fondation de Rome par Tite-Live ou par Denys d'Halicarnasse. Mais il faut noter que même ici, le *pomoerium*, sillon inscrit dans le sol pour délimiter l'enceinte de la

sociétés et de leur identité mais sont totalement étrangers à la création dans son processus intime. L'invention ne se rapporte pas à un point de départ, à une origine. Aucun créateur ne pourra répondre à la question du point de départ. Ce n'est que rétrospectivement, lors d'une reconstruction mythologique ou d'une réinscription généalogique que l'instant originaire sera replacé dans l'ordre historique. Mais ce point d'origine appartient au récit de la création, pas à la création elle-même.

Le problème du commencement est complexe. D'une part le créateur sait qu'il a commencé, mais d'autre part, il ne sait pas quand cela a commencé. Il est déjà toujours trop tard. C'est la raison pour laquelle Paul Klee, tentant de saisir au plus près la logique de la création, la genèse de l'œuvre, ne peut commencer par le point. Son exposé commence par la ligne. Mais par définition sa ligne est sans origine. Certes, une « provocation » est nécessaire pour que le créateur se mette au travail, mais celle-ci n'appartient pas à son œuvre, pas plus qu'à l'histoire : « La notion de provocation désigne la préhistoire de l'Acte créateur, les implications « préhistoriques » du *fiat* cosmogénérateur, la liaison du Commencement avec le pré-temporel, avec « l'arrière ». »⁸⁰ La question du commencement et de la fin de l'acte créateur est, chez Klee, évacuée, en vertu de la cyclicité du mouvement. « Les étapes principales de l'ensemble du trajet créateur sont ainsi : le mouvement préalable en nous, le mouvement agissant, opérant, tourné vers l'œuvre, et enfin le passage aux autres, aux spectateurs, du mouvement consigné dans l'œuvre. Pré-crétion. Création. Re-crétion. »⁸¹

On a souligné plus haut le profond et constant intérêt que porte Gilles Deleuze au problème de la création. Les références à Paul Klee jalonnent son œuvre et il n'est pas étonnant dès lors, d'y retrouver des échos. Deleuze et Klee partagent le motif de la ligne. Et ce choix n'est pas à désolidariser du problème du commencement. Or chez Deleuze, il ne s'agit pas seulement d'arriver à penser le commencement de l'Acte créateur mais le commencement de la pensée elle-même.

Le troisième chapitre de *Différence et répétition*⁸² s'ouvre sur cette question essentielle et délicate du commencement en philosophie. La question que Deleuze pose est la suivante : comment la philosophie

ville, est « tracé » par Romulus comme une ligne de partage. Ce n'est donc pas un point, mais une ligne qui signe l'origine. Voir J. F. Rykwert, *The idea of a town*, Cambridge, The MIT Press, 1985

⁸⁰ Paul Klee, *op.cit.*, p.59

⁸¹ *Ibidem*

⁸² Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, *op.cit.*

peut-elle fonder son origine alors même que cette fondation intègre des éléments d'ordre pré-philosophiques ? En cherchant à se distinguer du plan pré-philosophique constitué par une série de présupposés, la philosophie se trouve dans l'incapacité de commencer. Même Descartes, qui cherche dans le Cogito un fondement solide est obligé de présupposer la connaissance de ce que veut dire moi, penser, être. Ce que dénonce Deleuze, c'est la vaine prétention de la pensée à s'appropriier, à posséder son propre commencement. Toute pensée prise dans le projet d'assurer son fondement est comme condamnée à ne jamais pouvoir véritablement commencer. Tout se passe au contraire comme si la pensée ne commençait pas en fondant mais dans un « universel effondrement. » Le rapport qui lie la pensée à son objet n'est donc pas ici un rapport d'affinité dont le fondement ne serait que le moment heureux de la reconnaissance, mais un rapport d'extériorité radicale : quelque chose force à penser. Si bien que lorsque nous pensons, « nous sommes toujours au milieu. »⁸³ Cette contradiction entre le commencement et le milieu n'est qu'apparente : le « vrai commencement » invoqué dans *Différence et répétition* et le fait pour la pensée d'être toujours au milieu, sans commencement ni fin, ne sont incompatibles que si l'on suppose que commencer s'effectue « une fois pour toute. » Or rien de tel ici, le commencement doit être répété, et même affirmé « pour toutes les fois » parce que le monde avec lequel la pensée entre en rapport n'a pas la stabilité et l'homogénéité que nous croyons : il est profondément hétérogène.

La tâche de philosophie consiste à créer des concepts. Mais le vrai commencement est nécessairement hors-concept, et ce en vertu du fait que commencer ne dépend pas du philosophe alors que le concept est précisément de son ressort. Nous nous trouvons dans la situation paradoxale où le concept est créé par nécessité, par une pensée forcée à penser par la violence d'un dehors, et pourtant construit par le philosophe, fabriqué par lui. Deleuze ne cesse de répéter que les concepts n'existent pas tout faits, mais qu'ils sont à construire.

L'invention architecturale trouve, elle aussi, son origine dans l'expérience d'un site, plus généralement d'une situation, mais cette origine n'apparaît comme telle que par la mesure qui en identifie la logique immanente. Les projets d'Alvaro Siza sont à cet égard emblématiques, cherchant leurs géométries dans la géographie d'un lieu et contribuant par-là à en prendre la mesure. A Porto, l'école d'architecture qu'il a réalisée suit des lignes qui à première vue semblent

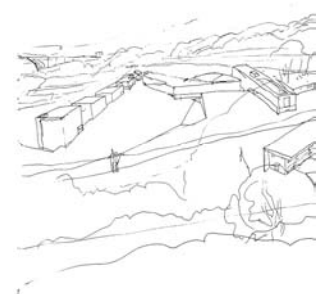
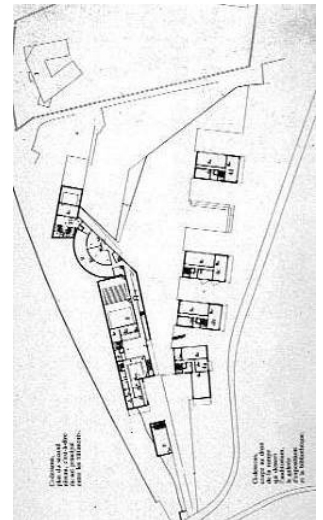


Figure 9; Ecole d'architecture de Porto – Alvaro Siza architecte.

⁸³ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, op.cit., p.76

erratiques. Il faut parcourir les espaces, incompréhensibles en plan, pour saisir ce que leurs tracés doivent à la topographie, aux volumétries spécifiques des constructions alentours, au grand paysage du Douro⁸⁴.

c. Ligne rythmique

Cherchant à rendre compte de l'opération secrète de l'art, Henri Maldiney développe une pensée des rythmes⁸⁵. Pour lui, en effet, c'est par le rythme qu'est assuré le passage du chaos à l'ordre. Commentant l'œuvre et les écrits de Paul Klee, il relève la notion de « point gris » comme ce passage complexe par lequel on passe du chaos, « sans poids ni mesure » à l'ordre. « Entre ce faisceau embrouillé de lignes aberrantes où le regard est sans prises, par quoi Paul Klee illustre le chaos, écrit Maldiney, et le rayonnement de l'espace à partir d'une origine instaurée dans un saut, il n'y a rien d'autre que le Rythme. »⁸⁶ Le rythme est ainsi défini dans sa puissance d'articulation entre le chaos et l'ordre, mais également entre l'illimité et la mesure car si « la mesure introduit la limite dans l'illimité (...) le destin du rythme se joue entre ces deux extrêmes : il meurt d'inertie et de dissipation. »⁸⁷ Plus loin cette articulation est interrogée du point de vue du rapport entre la sensation et l'œuvre. Dans toutes ces dichotomies, le rythme est problématisé comme le moment crucial de l'intervalle, du passage, de la configuration. Les formes du peintre sont ainsi aux prises avec ce jeu constant entre des domaines qui, au premier abord, semblent étrangers l'un à l'autre. Cette difficulté se traduit souvent par des illusions. Par exemple, la « forme » est régulièrement pensée comme un « schéma ». Par là, nous dit Maldiney, on réduit infiniment sa nature. En pensant la forme comme schéma, on la pose comme une entité figée, extraite du mouvement de sa genèse. Au mieux, on la conçoit comme une coupe sur un mouvement, une prise de vue instantanée. C'est pour restituer à la forme cette dimension rythmique, c'est-à-dire génésique et dynamique, que Klee préfère le terme « Gestaltung » à celui de « Gestalt ». Mais même ici, la langue commune suggère l'arrêt. Maldiney constate ainsi que « l'allemand Gestaltung n'a pas couramment le sens actif que lui donne Paul Klee. Il a le plus souvent le sens non d'un procès et d'une « morphogenèse », mais celui d'une

⁸⁴ Voir en particulier l'ouvrage d'entretiens : Dominique Machabert, Laurent Baudouin, *Alvaro Siza – Une question de mesure*, Paris, Editions du Moniteur, 2008. En particulier pp.105-119.

⁸⁵ Henri Maldiney, "L'esthétique des rythmes" (1967) in *Regard, Parole, Espace*, Lausanne, L'âge d'homme, 1994, pp.147-172

⁸⁶ *Idem*, p.151

⁸⁷ *Idem*, p.158

coupe opérée dans ce procès, d'une prise de vue instantanée. »⁸⁸ Le mot rythme lui même est sujet à confusion : « malgré le sens du radical ru (couler) sur lequel il a été formé, le mot rythmos ne désigne pas un phénomène d'écoulement, de flux, mais la configuration assumée à chaque instant déterminé par un « mouvant ». Rytmos veut donc dire forme, comme schéma. Mais d'une autre espèce de forme. »⁸⁹ C'est par cette confusion que le sens du rythme peut se raidir, comme avec Platon où « le mouvement de la danse – ici réglée – est articulé par un mètre. Le rythme est assujéti au nombre. »⁹⁰ Bref, on le comprend, le rythme se vide de son sens lorsqu'il est coupé du mouvement par lequel la forme vient à se former. Son instabilité vient de ce qu'il articule des incommensurables (chaos et ordre, illimité et limite, mouvement et figure, etc.)

En tant qu'il articule, par sa présence, le passé et l'avenir, le rythme ne peut s'expliquer par un présent sec, c'est-à-dire réduit à un instant coupé du devenir dont il procède. C'est la raison pour laquelle Maldiney propose l'idée que « Le rythme d'une forme est l'articulation de son temps impliqué. »⁹¹ Le temps impliqué comporte ce que Bergson nomme des « tensions de durée ». Il s'oppose au « temps expliqué » qui est « divisible en époques : passé, présent, futur »⁹² et que le discours attribue à l'action, situant celle-ci par rapport au moment de l'énonciation, contemporaine, antérieure ou postérieure à l'acte qui l'énonce. Or cette distinction entre temps impliqué et temps expliqué, valable dans l'ordre du discours, ne tient plus lorsqu'il s'agit de la forme, car la forme se signifie elle-même. « Ce qui veut dire qu'une forme *s'explique* en *s'impliquant* elle-même. »⁹³ En elle, souligne Maldiney, genèse, apparition, expression coïncident.

Henri Maldiney porte ici son investigation sur la peinture mais il faut la prendre comme une réflexion plus générale sur l'art. Aussi, la question du rythme peut donc valoir pour l'architecture. Par ailleurs, dans plusieurs entretiens, il revient sur l'architecture⁹⁴.

⁸⁸ *Idem*, p.157

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ *Idem*, p.158

⁹¹ *Idem*, p.160

⁹² *Ibidem*

⁹³ *Idem*, p.161

⁹⁴ Voir en particulier les entretiens accordés par Henri Maldiney dans les ouvrages suivants : Chris Younès (dir), *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris, La découverte, 2003 ; Chris Younès (co-dir), *Maison-mégapole, Architectures, philosophies en œuvre*, Paris, Les éditions de la Passion, 1998 ; Chris Younès (dir), *Ville contre-nature, Philosophie et architecture*, Paris, La découverte, 1999 ; Chris Younès et Thierry Paquot (co-dir), *Philosophie, ville et architecture, la renaissance des*

La ligne d'édifier, dans la mesure où elle cherche à articuler un fond sauvage et une configuration stabilisée, est bel et bien un travail de « rythme » tel que Maldiney le définit. Deux points doivent cependant être éclaircis. D'abord, à la différence de la danse et de la musique, l'architecture ressortit des arts de l'espace et son rapport au mouvement, essentiel au rythme, ne peut alors être pensé sur le même mode. La ligne d'édifier, en effet, est une ligne d'insistance et de résistance. Mais cette insistance n'est pas l'opposé d'un mouvement : les formes architecturales produites par la ligne d'édifier, au contraire, prennent leur valeur, leur force et même leur énergie dans la relation permanente au monde dynamique qu'elles instaurent. En maintenant ouvertes les conditions d'un passage et d'un séjour, elles laissent être les devenirs qui par définition, ne cessent de fluer. La définition que Malraux donne à l'art, pointant que l'art, c'est ce qui résiste à la mort⁹⁵, s'applique parfaitement à l'architecture. En maintenant la présence d'un geste, d'un paysage, d'une lumière, la peinture, la sculpture, le cinéma ou la littérature participent de cette résistance. Mais l'architecture résiste d'une autre manière : aux prises avec l'érosion de la matière, l'usure que les éléments naturels ou les gestes répétés infligent aux édifices, la ligne d'édifier interroge la durée en inventant des alliances. La distance au monde primordial dont les autres arts doivent se prémunir, l'architecture ne la connaît pas. Elle échappe ainsi toujours à la représentation et donc à l'abstraction du réel que celle-ci implique. Si bien que sa durée fait bloc avec la durée de ce monde. Son problème n'est donc pas de restituer un mouvement qui, de fait, advient sans arrêt, mais de lui résister en le laissant pourtant être. Son profond paradoxe tient à cela, à cette affinité avec le temps des choses, des éléments de la nature, des existences humaines et non humaines. Le travail de ce corps-à-corps caractérise la rythmique propre de la ligne d'édifier.

Le rythme de cette ligne est instaurateur. Mais à partir de quoi ? Maldiney appelle « éléments fondateurs » les entités qui entrent dans le rythme, entrent *en rythme*. Et le problème est le même que celui que nous soulevions plus haut : il faut bien partir de quelque chose et pourtant ce quelque chose ne peut préexister à l'instauration, sans quoi l'instauration n'en serait pas véritablement une, elle ne serait qu'une combinaison. C'est pourquoi Maldiney précise que les éléments fondateurs du rythme sont « suspendus au rythme. Ils ne sont pas

quatre éléments, Paris, La découverte, 2002 ; Chris Younès et Thierry Paquot, (co-dir), *Ethique, architecture, urbain*, Paris, La découverte, 2000.

⁹⁵ Rappelée dans la conférence de Gilles Deleuze, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », op.cit.

donnés en eux-mêmes en dehors de lui. Ils ne communiquent qu'en lui et par lui. »⁹⁶ En ce sens, ces éléments « ne sont pas au sens propre posés. » Car dans ce cas leur existence serait encore conditionnelle, toute position étant relative. « Ils sont – sans qu'entre en compte la possibilité de ne pas être (...) Mais justement ils sont posés dans le rythme. Le rythme est le milieu dans lequel leur être est affranchi de la possibilité du non-être et de l'être autrement. »⁹⁷ De même que Deleuze pointait la différence de nature mais la complémentarité entre les concepts et le plan d'immanence, Maldiney peut écrire que « le rythme n'est pas de l'ordre des éléments fondateurs. Mais il n'est rien sans eux. »⁹⁸

La ligne rythmique est instauratrice en ce qu'elle articule entre eux des éléments qui ne deviennent eux-mêmes que par cette articulation. En architecture la lumière, la matière, le vent, l'eau, le feu, les usages, les forces muettes acquièrent une existence dans un devenir commun que l'édifice, par sa ligne propre, rend possible.

d. Ligne-matière

Parmi ces éléments fondateurs, la matière occupe, en architecture, une place problématique. Ce qui a longtemps été la raison du rejet de l'architecture des arts libéraux, son rapport à la matérialité, va paradoxalement devenir la raison de sa supériorité dans le projet moderne dont on sent les premières secousses dans les traités de la Renaissance, tapi derrière le classicisme. L'architecture n'ayant rien à reproduire mais tout à construire, elle se tient naturellement à la première place des arts dont le credo sera de « rendre visible. »

Si la matière pose problème en architecture, c'est que l'architecte est à la fois proche d'elle et loin d'elle. Proche parce que les lignes qu'il trace sont généralement des lignes qui, dans l'espace physique, s'incarneront dans des matériaux divers : il lui faut donc connaître les propriétés et les qualités de ces matériaux. Mais à l'inverse, le dessin l'éloigne de la matérialité des œuvres qu'il invente. Si le peintre ou le sculpteur sont, dans le processus de conception, dans une relation physique et même charnelle, avec les pigments, l'huile, l'eau, la terre ou l'acier, l'architecte travaille sans cette relation directe. Aussi, alors que, comme nous le soulignons plus haut, l'architecture, à la différence d'autres formes d'art,

⁹⁶ Henri Maldiney, *op.cit.*, p.162

⁹⁷ *Idem*, p.165

⁹⁸ *Idem*, p.163

est dans un rapport privilégié au monde et à ses éléments de par son inscription en son cœur, elle s'en éloigne aussi par le fait que sa conception se déroule dans l'abstraction du dessin. C'est cette ambiguïté qui explique l'hésitation quant à la place de l'architecture dans le spectre des arts. Libéral ou mécanique, proche de l'esprit ou de la matière.

Nous prenons acte de ce paradoxe et y voyons là une spécificité de la ligne d'édifier. Celle-ci, même à la Renaissance et plus tard, à l'époque des Lumières où faisait rage l'idéalisme, ne pouvait entièrement tourner le dos à la matière qui la hante toujours. Et plus tard, lorsque contre cet idéalisme, un matérialisme tout aussi radical traversa les esprits, elle ne put, là non plus renoncer à l'idée. L'insatisfaction intellectuelle que provoque l'examen de cette ligne d'édifier, difficile à ranger d'un côté ou de l'autre, nous voulons la tourner au contraire en une opportunité. L'opportunité de penser la non-dissociation. La ligne d'édifier est une ligne matière et une ligne d'esprit tout à la fois. Hantée par l'un et l'autre, elle signe le passage de l'un dans l'autre et inversement.

Parler de matière, d'autre part, n'a que peu de sens pour l'architecte qui ne connaît que les matériaux, dans leur pluralité. Même les édifices lithiques comme les pyramides ne mettent pas en œuvre la matière « pierre » mais des pierres de différentes natures, ayant différentes propriétés. Ou bien encore la *même* pierre qui, utilisée dans différentes configurations, exprime telle ou telle propriété, montre telle ou telle texture, grain, accrochant différemment la lumière selon qu'elle est placée au fond d'une cave ou sur la façade du Sud.

Les matériaux d'ailleurs, comme le souligne Simondon, se caractérisent par leur forme. Contre l'idée d'une matière docile et informe, sans résistance, l'architecte reconnaît les « formes implicites »⁹⁹ des matériaux, existant avant toute intervention technique, limitant et orientant celle-ci. Les fibres du bois, les pores de la pierre de lave ou les veines de l'onix structurent les choses du monde naturel et parallèlement, informent la pensée architecturale.

La ligne-matière de l'architecture, en outre, inscrit celle-ci dans la longue durée, dans le temps long. En effet, bien avant que les problématiques contemporaines du recyclage aient été thématiques, avant que l'on ait pensé et rationalisé le réemploi et que la conscience de la finitude des ressources matérielles ait commencé à modifier les pratiques, la

⁹⁹ Gilbert Simondon, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* [1964], Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2005, p.54

matérialité de l'architecture plonge celui qui la conçoit dans une forme de participation à des processus qui excèdent largement la durée de l'œuvre. Dans un sens, un édifice est, du point de vue strictement matériel, une espèce de stock où des matériaux, temporairement entreposés avec art, entrent dans de nouveaux rapports, avant de poursuivre leur migration¹⁰⁰. C'est ainsi que l'architecte Shigeru Ban travaille à partir du carton, matériau issu du recyclage et voué à entrer, après la destruction de l'œuvre, dans de nouveaux agencements. Peter Zumthor, à l'exposition universelle de Hanovre en 2000, conçoit pour sa part le pavillon suisse à partir de planche de bois en séchage, dont le réemploi est prévu à la fin de l'exposition. Au cours même de la « vie de l'édifice », d'infimes déplacements (érosion, corrosion, désagrégation, etc.) marquent la progression de processus à l'origine lointaine. La matérialité de l'architecture fait fuir la ligne d'édifier hors de son domaine d'action propre : la ligne se raccorde à celle du géologue, de l'hydraulicien, du forestier, du chimiste.

Un panorama des textes architecturaux montre à quel point le motif de la *ligne* est récurrent pour figurer le processus d'invention à l'œuvre dans l'édifier. Certes, il y a des points, mais ce sont surtout des nœuds, il y a aussi des surfaces, des volumes, mais la ligne a cette préférence des architectes, sans doute parce qu'elle traduit le plus clairement et inséparablement le mouvement de l'invention, ses flexions, ses bouclages et itérations successives.

La ligne d'édifier est paradoxale car déjà multilinéaire. La ligne est articulante et différenciante, c'est une ligne de partage et de liaison. Elle est commune au fond et à la forme. Elle est limitée, de fait, dans son tracé, mais infinie en droit. Elle est le lieu de l'intention (le trait, ligne de mire), mais aussi de la distraction (ligne d'erre). Elle est toujours négociée. Elle est affirmative.



Figure 10 : Paper House – Lake Yamanaka – Yamanashi – Japon – 1995. Shigeru Ban architecte.



Figure 11 : Pavillon suisse – Exposition universelle – Hanovre 2000. Peter Zumthor architecte.

¹⁰⁰ François Dagognet a largement contribué à une réflexion matériologique. Voir par exemple François Dagognet, *Rematerialiser*, Paris, Vrin, 2000

2. Ligne-milieu, configuration et transfiguration

Un milieu est un ensemble physique qui ne se résume pas à l'architecture additionnée de végétation.

Un milieu est un état naturel et construit global d'un site. Un site est fait avant tout de matières et d'énergies : celles du sol, de l'environnement, des usages, des réseaux, des échanges entre toutes les formes de vie de la nature et de la culture.

C'est quelque chose qui se joue entre les programmes et les ressources du sol.

Patrick Berger

Il est tout aussi réducteur de limiter le milieu, tel qu'il se présente à l'architecte, à ses déterminations conceptuelles qu'à ses données physiques. Prenons par exemple Rome. Nul doute que Rome est une ville, qui comme toutes les autres, est intimement liée à son site et donc fortement déterminée par son climat, par sa topographie particulière, par sa situation géographique. Nul doute que la proximité de certaines ressources matérielles lui procura la matière de ses édifices, de leurs murs et de leurs toits. Il y a, sans qu'il faille y revenir, une sorte d'invariance physique du milieu naturel qui a contribué, pour une large part, à l'édification de cette ville et qui peut contribuer, aujourd'hui encore à en inspirer le dessin. « L'empreinte primitive » d'une ville, largement occultée aujourd'hui par des siècles d'histoire, est cette relation originaire de la ville avec son espace naturel, son site, son sol, son climat, la morphologie première liée au paysage particulier au sein duquel elle fut autrefois fondée. Patrick Berger et Jean-Philippe Nouhaud¹⁰¹, à qui nous devons l'expression, proposent de remettre à nu les caractères morphologiques de ce paysage premier, de cette empreinte primitive, et ce afin de jeter les bases d'un projet. Le sens de la ville serait à retrouver dans ce geste oublié mais présent en filigrane, pour qui sait le lire, entre les couches, les strates, et les lignes emmêlées du palimpseste urbain. Ce milieu concret, physique, est essentiel, et sans doute a-t-il été refoulé par d'autres logiques, déterritorialisantes, rompant le lien puissant qui l'articulait naturellement aux décisions d'aménagement. Refoulement qui justifie, à l'heure où se cherchent d'autres motifs, de nouvelles ressources de sens, une anamnèse active.

¹⁰¹ Patrick Berger, Jean-Philippe Nouhaud, *Formes cachées, la ville*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004

Mais ceci est, nous le voyons clairement, insuffisant pour en comprendre la forme, pour en expliquer la logique morphogénétique. La ligne d'édifier ne se plie pas aux seules déterminations du milieu physique, quel qu'il soit et quelque soit son importance. Le milieu, pour l'architecte, est aussi mental, c'est un milieu de pensée. Si la ligne d'édifier est une ligne de force plongeant dans une nature avec laquelle elle doit s'expliquer en permanence, elle est aussi une ligne mentale parce qu'elle se fraye un chemin au cœur des conceptions du monde, des représentations de l'espace et du temps. Karim Basbous nomme « aire de jeu » ce terrain d'exercice de la ligne d'édifier. Selon lui, « chaque époque a connu une *aire de jeu* dans laquelle la pensée, assistée d'un ensemble d'outils, a pu déplacer des lignes sur un plan spéculatif propre à elle seule. »¹⁰²

En effet, ces représentations, formant le plan de pensée, n'ont pas la stabilité qu'elles revendiquèrent souvent pourtant, elles varient, se transforment. Au fond, le milieu de pensée est mobile et changeant, bien plus que le milieu naturel qui lui, à l'inverse, insiste, et persiste. Combien de conceptions du monde, de l'espace et du temps, Rome a-t-elle vu déferler dans ses rues ? Combien de révolutions humaines le soleil et le sol, les sept collines et le Tibre ont-ils accueilli, avec l'indifférence que leur confère leur permanence ?

L'inversion consistant à faire passer le milieu naturel, traditionnellement lieu du devenir, vers l'immuable, le constant, le régulier est le pendant d'une autre inversion, celle par laquelle l'espace a cessé d'être, avec le temps, une forme donnée, stable. Les anthropologues, phénoménologues, sociologues de l'art ont clairement montré que l'espace et le temps humain n'ont rien d'un donné, mais qu'ils sont en permanence construits et reconstruits, désarticulés et réarticulés différemment. La compréhension de cette mutabilité de l'espace et du temps, de leurs régimes en redéfinition a donc conduit à rechercher ailleurs, dans les « données » géographiques, topographiques, climatiques, les fondements et les permanences.

Ce milieu fait écho au « territoire » tel que le définissait André Corboz : « Le territoire, écrit-il, n'est pas une donnée : il résulte de divers processus. D'une part, il se modifie spontanément : l'avancée ou le recul des forêts ou des glaciers, l'extension ou l'assèchement des marécages, le comblement des lacs et la formation des deltas, l'érosion des plages

¹⁰² Karim Basbous, *Avant l'œuvre – Essai sur l'invention architecturale*, Les éditions de l'Imprimeur, 2005, p.11

et des falaises, l'apparition de cordons littoraux et de lagunes (...) tout témoigne d'une instabilité de la morphologie terrestre. De l'autre, il subit les interventions humaines : irrigation, construction de routes, de ponts, de digues, érection de barrages hydroélectriques, creusement de canaux, percement de tunnels, terrassements, défrichement, reboisement, amélioration des terres, et les actes mêmes les plus quotidiens de l'agriculture, font du territoire un espace sans cesse remodelé. »¹⁰³

La ligne d'édifier doit être *simple* car le milieu qui se glisse sous son tracé est, lui, complexe et mixte. La ligne d'édifier ne se dédouble pas en une ligne constructive qui serait aux prises avec les forces de la terre, la résistance des matériaux, les poussées du vent, et une ligne conceptuelle qui, elle, aurait à inscrire sur le sol et dans la matière une représentation du monde. Ni encore en une ligne sociale qui exprimerait les relations de pouvoir et les hiérarchies qui travaillent les peuples. Elle maintient ensemble ces dimensions, de même que le milieu dont elle procède les intègre indissociablement lui-aussi.

Bien-sûr la peinture, la sculpture, le cinéma, mais aussi la philosophie pourraient se prévaloir de cette complexité. Toutes les activités inventives pourraient se comprendre à l'aune de milieux mixtes, qui les accompagnent, les déterminent autant qu'ils sont déterminés par elles. Ces milieux, ou plans, seraient des mélanges, et peut-être retrouverait-on les mêmes ingrédients, mais les dosages, eux, seraient différents. Si la ligne d'édifier n'est pas la ligne du peintre, et si son tracé ne s'identifie pas à la création d'un concept, si le processus de concrétisation qui mène à l'individuation d'un objet technique ne suit pas complètement la conception d'un édifice ou d'une ville, c'est en raison, précisément de la nature particulière de ce milieu, propre à l'invention édicatrice.

Henri Focillon a posé, avec une rare justesse, la profonde affinité de la ligne d'édifier et du milieu dans lequel elle se déploie. Dans son étude sur la *Vie des formes*, il pointe la force des conditions matérielles, climatiques, sociales, économiques qui composent le sol de l'invention architecturale, mais il montre aussi en quoi cette activité possède sa logique interne, en quoi la ligne d'édifier suit sa propre raison, échappant à la réalité géographique et historique, et comment, en retour, elle reconfigure ce milieu et installe de nouvelles conditions d'existence. Ainsi, note Focillon,

¹⁰³ André Corboz, « Le territoire comme palimpseste » in *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris, Editions de l'Imprimeur, 2001, p.213

« il paraît difficile de concevoir l'architecture en dehors d'un milieu. Dans ses formes originales, cet art est fortement attaché à la terre, soumis à la commande, fidèle à un programme. Il élève ses monuments dans un ciel et sous un climat définis, sur un sol qui fournit ses matériaux, et non d'autres, dans un site d'un certain caractère, dans une ville plus ou moins riche, plus ou moins peuplée, plus ou moins abondante en main-d'œuvre. Il répond à des besoins collectifs, même quand il construit des demeures particulières. Il est géographique et sociologique. La brique, la pierre, le marbre, les matériaux volcaniques ne sont pas purs éléments de couleur, mais éléments de structure. L'abondance des pluies détermine les combles aigus, les gargouilles, les chéneaux installés sur l'extrados des arcs-boutants. La sécheresse permet de substituer les terrasses aux toitures. L'éclat de la lumière implique les nefs ombreuses. Un jour gris réclame la multiplicité des percées. La rareté et la cherté du terrain dans les villes populeuses commandent les surplombs et les encorbellements. D'autre part les milieux historiques, comme les cadres des grands états féodaux en France aux XI^e et XII^e siècles, aident à répartir les diverses familles d'églises romanes. L'action combinée de la monarchie capétienne, de l'épiscopat et des gens des villes dans le développement des cathédrales gothiques montre quelle influence décisive peut exercer le concours des forces sociales. Mais cette action si puissante est inapte à résoudre un problème de statique, à combiner un rapport de valeurs. Le maçon qui banda deux nervures de pierre croisées à angle droit sous le clocher nord de Bayeux, celui qui inséra l'ogive, sous une incidence différente, dans le déambulatoire de Morienvall, l'auteur du chœur de Saint-Denis furent des calculateurs travaillant sur des solides, et non des historiens interprètes du temps. L'étude la plus attentive du milieu le plus homogène, le faisceau de circonstances le plus étroitement serré ne nous donnent pas le dessin des tours de Laon. De même que l'homme, par la culture, par le déboisement, par les canaux, par les routes, modifie la face de la terre et crée une sorte de géographie toute de lui, de même l'architecte engendre des conditions nouvelles pour la vie historique, pour la vie sociale, pour la vie morale. Elle est créatrice de milieux imprévisibles. Elle satisfait des besoins, elle en propage d'autres. Elle invente un monde. »¹⁰⁴

C'est ce statut intermédiaire, cette hésitation fondamentale propre à l'art d'édifier – déterminé ou déterminant ? généré par un monde ou générant un monde ? – qui a motivé la recherche de longue haleine visant à en trouver la raison, l'origine, le principe. Et la définition de ce qu'édifier veut dire ne cesse de se situer tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Tantôt le mouvement de la ligne d'édifier est naturalisé, pensé comme le fruit nécessaire d'un site¹⁰⁵ ou, pour embrasser aussi la réalité

¹⁰⁴ Henri Focillon, *Vie des formes* [1934], Paris, PUF, pp.93-94

¹⁰⁵ Voir par exemple la description lyrique que fait Adolf Loos de la maison paysanne au bord du

humaine, d'une « situation », tantôt il est affirmé dans son autonomie, dans sa puissance d'ouverture, de configuration de monde. Mais, dans la mesure où le devenir de la ligne d'édifier fait bloc avec le devenir du milieu, aucune de ces définitions ne pourra en saisir le sens. Il y a bien une continuité organique par laquelle la ligne enveloppe les données d'une situation locale spécifique, son tracé adhérent au plus près de leurs limites, mais il y a aussi une puissance de la géométrie qui lui fait suivre des voies autres, développant ses raisons suivant des axes et des courbes issus des représentations du monde.

Si la géométrie est bien la mesure du monde, elle entretient avec ce dernier un rapport complexe. Est-elle à son service, ou est-ce le monde qui se conforme à ses exigences ? Cette question ne sera pas tranchée. Configurer un monde ne se fait jamais hors du monde, de même que « penser autrement » ne naît jamais ailleurs qu'au cœur de la pensée elle-même, ou sur ses marges intérieures. En tout cas, ces « inventions » ne sont jamais *ex-nihilo*, sortant d'un vide illusoire. La configuration du monde est une activité *du* monde, et le sens du monde nouveau qui s'ouvre sourde de l'ancien qui en forme le sol, le milieu. La « configuration » du monde insiste sur sa structuration, sa prise de forme, sa constitution ; mais ceci ne va pas sans une contemporaine déstructuration, si bien que toute configuration est aussi une « transfiguration », opération par laquelle les lignes se déplacent et se repositionnent autrement, ouvrant radicalement des poches marginales, en refermant d'autres, provisoirement. C'est Alberti, sans doute, qui le premier formule clairement l'invention architecturale comme une opération authentiquement transformatrice, à la fois mentale et physique, consistant en une modification des rapports entre les corps. « Quant à moi, écrit-il, j'accorderai le statut d'architecte à celui qui saura, par une méthode précise et des voies admirables, aussi bien concevoir mentalement que réaliser tout ce qui, *par le déplacement des masses, par la liaison et l'assemblage des corps*, se prêtera le mieux aux plus nobles usages des hommes. »¹⁰⁶ Délia ce qui est lié, relier ce qui est délié, selon d'autres rapports, l'architecture apparaît comme une vaste opération de réagencement du milieu. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le quasi permanent intérêt que les architectes portent aux joints, aux articulations, que l'on pense à Kahn insérant des bandes de

lac, évidente, authentique, sortie de terre comme un chardon, l'opposant à la maison de l'architecte, homme des villes, sans culture, déraciné. Adolf Loos, « Architecture », Paroles dans le Vide – Malgré tout, Editions I'vrea

¹⁰⁶ Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, trad. Françoise Choay et Pierre Caye, Paris, Seuil, 2004, p.48. *Nous soulignons.*

marbre entre les strates du béton, à Scarpa, à Mies van der Rohe, etc. L'attention maniaque à la réalisation des joints, l'obsession qu'on leur porte, voire la sacralisation dont ils sont parfois l'objet, se comprend mieux lorsqu'on saisit qu'ils sont les lieux intimes des rapports, micro-drames de la rencontre des corps. En eux réside la puissance de l'art d'édifier, et de leur qualité dépend la consistance d'un monde. Lorsqu'un édifice se fissure, c'est un milieu qui se fend, se dissout. Le milieu dont nous parlons correspond à ce monde en devenir, plus précisément à l'état métastable qui accompagne et enveloppe l'invention, état métastable, c'est-à-dire pauvre en structure mais riche en énergie¹⁰⁷.

Le milieu de l'architecte est métissé, terme qu'il faut prendre au sens fort de son étymologie. Le tissage de la Terre et du Monde, du non-construit et du construit. La texture du milieu en question met en jeu, dans un devenir commun, l'ordre d'une nature insistante et l'ordre humain, stratification de pensées multiples.

A chaque ligne son milieu, les deux sont indissociables. Les inflexions de l'une cartographient la géographie de l'autre. Les ressources et les résistances du milieu la dévoient. A mesure que la ligne, ou le réseau de lignes, limite les espaces, distribue les fonctions, connecte les parties, selon une loi d'implication, elle explicite le milieu. Si bien qu'un édifice est toujours inséparablement une machine à habiter et une machine à voir, un cadre pour l'existence et un instrument de connaissance.

Nous proposerons donc dans la deuxième partie, « Régimes de lignes et instauration de milieux », de lire à travers le rapport au milieu de l'objet construit le devenir de l'édifier. Chaque « révolution » ou changement de paradigme en architecture correspond à un bouleversement de ce qu'édifier veut dire, et correspond donc également à l'instauration d'un nouveau sol, d'un nouveau milieu distribuant autrement ses composantes. La deuxième partie sera historique, mais l'histoire dont il sera question ne prendra pas l'architecture comme objet, elle se concentrera sur l'invention architecturale, et sur les régimes de ligne d'édifier que les auteurs inventent. Nous travaillerons à partir de textes d'architectes et non de leur œuvre bâtie, bien que celle-ci soit, lorsqu'elle est connue, souvent convoquée. Les textes formant notre corpus ont tous un point commun, ils tentent de rendre compte, plus ou moins explicitement, de ce



Figure 12: Joints en marbre dans les murs en béton du Capitole du Bangladesh – Dacca – Bangladesh – 1962-1974 – Louis Kahn architecte.



Figure 13: Détail d'un mur de la Fondation Querini-Stampalia – 1963. Carlo Scarpa architecte.

¹⁰⁷ Gilbert Simondon, voir plus haut.

qu'édifier veut dire. Quel régime de lignes ? Quel milieu ? Quel rapport problématique entre l'édifice et le fond qui l'excède ?

Avant de l'aborder, il est nécessaire de préciser ce que l'on entend par milieu, et de comprendre comment la ligne s'y déroule en le transformant.

Ligne instauratrice et milieu ouvert

Le milieu, sol de l'édifier est ouvert, et c'est en fonction de cette ouverture essentielle que la ligne d'édifier pourra procéder à des limitations, définitions et circoncriptions. L'ouverture du milieu ne doit pas seulement être comprise comme ouverture sur une extériorité, un extra milieu. Ou plutôt, cette ouverture du milieu sur un dehors, autorisant des incursions, des excursions, des échanges (de visions, de matières, d'énergies, de techniques, etc.) n'est pas pensable sans une ouverture interne impliquée par son hétérogénéité même. Si le milieu est intrinsèquement ouvert, c'est qu'il possède du jeu, dans ses articulations internes. Entre le « champ brut de la nature » et le « territoire authentifié de l'homme »¹⁰⁸, il y a une inadéquation, un non-recouvrement, voire une incommensurabilité au cœur du milieu, qui en condamne la clôture dans l'espace et la fixité dans le temps. Le rapport de l'homme au territoire, cet « objet-sujet » selon la formule de Corboz, restera « toujours partiel et intermittent, c'est à dire ouvert »¹⁰⁹, étirant un espace de pure *différance*. Le devenir du milieu n'est pensable qu'en vertu de cette ouverture par laquelle les composantes s'ajustent ou se séparent, se décomposent ou se recomposent, s'articulent ou se désarticulent. C'est en ce sens que Focillon peut écrire que le milieu est mouvement, variation. Il faut, pour que son mouvement ait lieu, que ce fond soit fait de rapports ouverts. Ouverture sur l'ailleurs et ouverture en soi fonctionnent donc ensemble. Il y a de l'excessif et du non-ajusté. La raison de la ligne se trouve dans le non-ajusté, mais c'est l'excessif qui lui donne son sens. La possibilité de tracer une ligne d'édifier vient de ce jeu. Mais qu'en est-il de l'instauration de ce milieu lui-même ?

Il est sans doute plus simple d'imaginer comment le peintre ou l'écrivain instaure son plan de composition. Il semble en effet que le plan de Klee, ou celui de Proust, soient plus proches de leur auteur que ne l'est celui de l'architecte. Le monde de l'artiste apparaît plus intime, plus singulier, plus intérieur. Rilke développe l'idée d'un monde intérieur, que l'artiste

¹⁰⁸ pour reprendre les expressions de Gilles Clément, *Traité succinct de l'art involontaire*, Paris, Sens et Tonka, deuxième édition 1999, p.11.

¹⁰⁹ André Corboz, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, op.cit., p.229

aurait en lui, et dans lequel il pourrait se replonger à loisir¹¹⁰. Et ce monde, ce milieu, ce plan peut être peuplé de formes, de personnages, d'animaux : toujours, ils seront des créations de l'artiste. Dans un beau texte croisant les œuvres de Borges, de Tolkien, de Michaux et de Gracq, Pierre Jourde analyse les mondes de ces inventeurs¹¹¹. Leurs géographies, leurs populations, leurs guerres. A travers ces pages, nous sentons toute la proximité possible de ces modes d'invention avec l'édifier (et notamment l'usage de la cartographie que Jourde analyse en détail), mais aussi toutes leurs différences. La seule fiction, bien qu'elle soit engagée dans la pensée architecturale, ne peut à elle seule rendre compte d'un procès qui se déroule selon d'autres rapports, à un milieu qui pour une grande partie ne dépend pas de celui qui y installe ses édifices. Un peintre peut bien découvrir des aspects cachés, des zones inexplorées de ce milieu qui pourtant est le sien : il y a des espaces d'extériorité dans ces mondes intérieurs, dans l'espace du dedans¹¹². Mais l'architecte fréquente sans cesse un milieu qui, par ses dimensions, la multitude des forces exogènes qui participent de sa consistance, semble moins facilement définissable, moins globalement compréhensible. Et ce milieu a une inertie, il ne naît pas spontanément, il est le fruit du travail long des peuples sur des territoires complexes. Il est « donné ». Autrement dit, peut-on encore parler d'instauration à son sujet ?

Le milieu de l'architecte, nous l'avons vu, est mixte : plan de nature et plan de culture mêlés, métissés. Il est hétérogène. Et ce qui est donné, c'est toujours tout ensemble, sous des formes hybrides. Or c'est précisément ce mélange hétérogène qui peut assurer l'instauration. Rappelons que, bien qu'elle y soit liée, l'instauration ne se confond pas avec la création. L'instauration échappe partiellement à l'intention, elle se fait « dans le dos » de l'inventeur.

L'instauration du milieu nouveau est contemporaine du tracé de la ligne d'édifier. Si la ligne construit et agence des dispositifs articulants, elle redistribue en sous-œuvre les rapports internes du milieu. Si l'on peut dire que certains dispositifs architecturaux ou urbains, du plan d'Hippodamos de Milet au plan du Baron Haussmann, d'une Pyramide de Gizeh à la Villa Savoye ou au Congrexpo de Lille, transforment un

¹¹⁰ Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*. Le poète doit, selon Rilke, faire abstraction du monde pour se plonger dans ses ressources intimes. L'acte de création est solitaire.

¹¹¹ Pierre Jourde, *Géographies imaginaires de quelques inventeurs de mondes au 20^e siècle*, Paris, José Corti, 1991 ; Voir aussi le *Dictionnaire des lieux imaginaires*, d'Alberto Manguel et Gianni Guadalupi, Arles, Actes Sud, 2001

¹¹² Henri Michaux, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1944

milieu, c'est en ce qu'ils réarticulent autrement ses composantes hétérogènes. Autrement dit, instaurer un milieu veut ici dire ré-articuler des mixtes, mais autrement qu'ils ne le sont. Les effets d'une invention architecturale sont toujours bien plus étendus, dans l'espace et dans le temps, que l'objet même. Ce que Patrick Berger nomme « effets d'entraînement »¹¹³ correspond à cette recomposition implicite du milieu, c'est-à-dire à une redistribution des éléments naturels et artificiels, techniques et sociaux, des forces et des vitesses, des rythmes spatio-temporels, etc. Cette recomposition n'accède au statut d'instauration que parce qu'elle engage une vision du monde.

C'est ce que Le Corbusier avait parfaitement compris lorsqu'il écrivait « Architecture ou révolution »¹¹⁴, et plus généralement, lorsque les architectes modernes entendaient refonder les conditions d'existence mêmes. Nous verrons dans la seconde partie comment cette reconfiguration du milieu est passée de l'implicite à l'explicite, comment elle a pu devenir l'enjeu majeur de l'édifier, et comment, aussi, elle a débouché sur une crise dont nous sommes aujourd'hui les héritiers inquiets.

En résumé, faire de l'architecture ou, si l'on préfère, tracer la ligne d'édifier consiste à construire des médiations et ainsi instaurer des milieux d'habitation humains. Cette définition de l'architecture, une parmi d'autres, doit être précisée. Elle n'acquerra de sens pour nous, et ne se dégagera de sa banalité apparente que si nous parvenons à montrer que l'instauration des milieux habitables est une opération exigeante dont il convient de préciser les enjeux.

Pour ce faire, nous devons revenir une fois encore sur la notion complexe, paradoxale, de « milieu » car un milieu, ce n'est pas exactement un monde, ni même un environnement. Nous sentons que cette notion fertile peut servir d'outil de décryptage pour aborder ce que nous qualifions trop rapidement de crise des établissements humains. Il nous faut donc ressaisir cette notion dans sa richesse sémantique et la mettre en perspective d'une histoire de ses usages afin de la qualifier proprement. Mais avant de parcourir ces significations, nous proposons de dégager d'ores et déjà deux points essentiels, deux propriétés des

¹¹³ Patrick Berger, *Milieux*, op.cit., p.59

¹¹⁴ Le Corbusier, « Architecture ou révolution » in *Vers une architecture* [1923], Champs Flammarion, 1995, pp.225-243

milieux habités qui apparaissent comme des constantes sur lesquels nous reviendrons plus loin.

3. L'idée de « milieu habité »

Un milieu habité est d'abord *une interface entre les hommes*. Le milieu articule les membres d'une société entre eux, il rend possible la coexistence des hommes. C'est en ce sens que la ville ou même déjà le village, en tant que groupement d'hommes, peuvent-être dits milieux. Il faut être plusieurs, ensemble, pour qu'un milieu habité existe véritablement. Hannah Arendt a insisté sur cette condition humaine fondamentale qu'est la pluralité¹¹⁵ : être avec, être parmi les hommes, *inter homines esse*. Le milieu est un territoire politique, en partage entre les hommes. De l'organisation implicite du village vernaculaire aux plus savantes constructions urbaines, le problème est, comme l'a bien montré Olivier Mongin¹¹⁶, de mettre en place des dispositifs de coexistence et plus, de cohabitation. En ce sens le milieu habité est toujours politique, et ce bien avant que la science politique ou l'art du politique ne naisse, ne soit théorisé. La politique est ainsi l'art de composer des milieux sociaux, d'agencer des composantes sociétales en ménageant leurs distances critiques et en rendant possibles leurs collaborations. Sans cette interface, sans les médiations construites entre eux, les hommes s'agglomèrent mais ne font pas société. Ils n'habitent pas et ne partagent rien. Ce n'est pas un milieu¹¹⁷.

Les hommes dont il est question ici ne sont pas seulement ceux qui partagent le même temps. L'interface du milieu ne maintient pas seulement ensemble les vivants. Elle intègre aussi les morts et les hommes à naître. Le milieu n'est pas seulement synchronique, mais aussi diachronique. Ce n'est pas uniquement une relation des vivants entre eux mais aussi une relation intergénérationnelle. L'instauration de milieu est donc toujours à la fois une réinstauration et une préparation, une anticipation.

Il est significatif que le terme d'instauration soit compris aujourd'hui dans le sens d'une production ex-nihilo. « Instaurer », au fond, souffre de la même réduction, de la même radicalisation, que porte trop souvent le terme « créer ». Mais on comprend mal et on réduit infiniment la

¹¹⁵ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1983

¹¹⁶ Olivier Mongin, *La condition urbaine – La ville à l'heure de la mondialisation*, Paris, Seuil, 2005

¹¹⁷ Nous sommes très proches ici de la définition du monde, chez Hannah Arendt, qui est ce qui s'étend « entre » les hommes. Hannah Arendt, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p.12

richesse sémantique de la notion lorsqu'on parle d'instauration comme d'un nouveau départ, d'une nouvelle origine. Certes, il est évidemment question de nouveauté, mais en définissant l'instauration de la sorte, on l'identifie au commencement, or l'instauration d'un milieu ne s'ouvre qu'au sein d'un milieu, elle ne peut que recommencer ou, autrement dit, le commencement n'est que feint, il est « joué ». Le terme latin *instaurare* dit bien cela puisqu'il signifie : « renouveler, recommencer, réparer » puis « dresser, préparer ». Comme le note Alain Rey, « à l'époque impériale, cette valeur semblait incompatible avec le préfixe *in-* et le verbe fut remplacé par *restaurarer* (restaurer), *instaurarer* passant au sens d' « offrir (pour la première fois) ». »¹¹⁸

Le verbe prend ainsi pour nous un sens précieux puisque, appliqué aux milieux humains, il désigne à la fois leur renouvellement, leur réparation, et leur préparation. Il maintient alors ensemble ce dont on hérite des générations passées et ce que l'on anticipe pour les générations à venir. A l'interface spatiale répond une interface temporelle.

Pour Henri Maldiney, l'architecture, c'est « l'articulation d'un espace. Il ne s'agit pas d'aménager un territoire déjà-là en y suscitant des effets d'étalage, mais d'ouvrir un espace de présence, non pas symbolique mais réelle. « Installation » n'est pas « instauration ». Un espace s'articule génétiquement. « Articulation » et « instauration » sont inséparables. »¹¹⁹

Un milieu habité est ensuite *une interface entre les hommes et un fond non-humain*. Ce second point est tout aussi essentiel. Les médiations s'interposent entre les hommes et l'inhabitable. L'*apeiron* d'Anaximandre, l'ouvert de Maldiney, la nature de Merleau-Ponty, le chaos, le dehors ou le virtuel de Deleuze, au-delà de leur différence qu'il serait trop long d'analyser ici, disent tous ce fond sauvage, excessif contre et avec lequel les hommes doivent composer pour habiter sur terre. En soi, ce fond n'est ni bien ni mal, ni positif ni négatif, ni bénéfique ni maléfique. Il n'apparaît comme tel que par le crible du milieu instauré. Instauration un milieu consiste à prélever, construire et ordonner sur ce fond, à partir de lui, un espace d'existence possible. Ce fond est le dehors, l'extériorité absolue sur lequel s'ouvrent les fenêtres du milieu. C'est à ce processus de constitution d'un territoire habitable

¹¹⁸ Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2006

¹¹⁹ Henri Maldiney, « Rencontre avec Maldiney, Ethique de l'architecture », in Chris Younès, Thierry Paquot (codir.) *Ethique, architecture, urbain*, Paris, La découverte, 2000, p.21

dans son rapport avec le chaos que fait référence Deleuze lorsqu'il décrit la ritournelle comme une « esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. » Le « chez-soi » ne se comprend que dans une relation à une extériorité illimitée, ce « chez-soi » ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité. » Les forces du chaos « sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible, et l'espace intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire. »¹²⁰

Ces quelques réflexions, peu argumentées, ont pour fonction d'initier une pensée des milieux habités. Mais nous ne pouvons faire l'économie d'une approche plus consistante sur cette notion. Celle-ci sera structurée autour de plusieurs paradoxes qui resurgissent régulièrement dès que l'on se confronte à cette pensée.

a. L'ambivalence d'une notion

« Dans sa généralité, le mot « milieu » désigne l'ensemble des conditions à la fois biologiques et sociales qui peuvent agir sur le comportement d'un groupe humain qui lui, en retour, peut agir sur ces conditions. »¹²¹ Défini ainsi, le terme « milieu » semble entrer dans une équation récursive à deux termes, dont il en constitue un, l'autre étant le groupe humain. C'est en effet sous cette forme qu'il a été thématiqué et problématisé dans le champ de la biologie – relation milieu/organisme – ou dans le champ de la géographie – relation milieu/groupes humains – ou encore dans celui de la sociologie, en particulier à partir des travaux de l'école de Chicago – milieu social/individu social.

Dans une conférence de 1946-1947, consacrée à l'histoire de la notion de milieu, Georges Canguilhem¹²² rend bien compte de l'évolution de cette relation, depuis le déterminisme absolu (du milieu sur l'individu) porté par la biologie du 18^e siècle d'inspiration mécaniste jusqu'aux thèses plus récentes comme celles de Jakob von Uexküll¹²³ partant du principe d'une initiative de l'individu, « constructeur » de son propre milieu.

¹²⁰ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p.382

¹²¹ Michel Lussault, Jacques Lévy (dir.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, « Milieu » p.617-620, Paris, Belin. 2003

¹²² Georges Canguilhem, « Le vivant et son milieu »(1946) in *La connaissance de la vie*, Paris, Vrin, 2006

¹²³ Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël, 1984

Avant même de nous pencher sur le jeu de ces interactions et sur les enjeux qu'elles posent quant au problème de l'édification des établissements humains, nous souhaitons d'ores et déjà pointer un premier paradoxe, paradoxe fondamental que ces différentes théories semblent toutes reconduire. Ce paradoxe du milieu, source de confusion permanente à son sujet, tient au fait que dans les textes, le milieu est indistinctement présenté comme une « nature », ou si l'on veut un ensemble de « conditions extérieures », de « circonstances », et comme le produit ou l'expression d'une interaction entre l'homme (ou l'individu, pour rester plus ouvert), et la nature. Bref tantôt c'est un environnement, tantôt c'est une interface.

Ainsi, nous pouvons lire, par exemple chez Pierre George, que le milieu est l' « espace naturel ou aménagé qui entoure un groupe humain, sur lequel il agit, et dont les contraintes climatiques, biologiques, édaphiques, psycho-sociologiques, économiques, politiques, etc. retentissent sur le comportement et l'état de ce groupe »¹²⁴. C'est donc plutôt un ensemble de circonstances, un cadre auquel il faut s'adapter. C'est cette même vision du milieu que sous-entend la définition de l'urbanisme que donne Jausseley : « L'histoire locale dans le cadre naturel du lieu, la vie économique, la vie sociale de l'agglomération ne sont plus dissociées, elles forment un tout : la vie collective intégrale développe ses formes, changeantes avec les époques, parce que la vie des sociétés est en perpétuel changement, et que les agglomérations, consciemment ou inconsciemment, s'adaptent sans cesse aux conditions nouvelles toujours en harmonie avec le milieu local qui s'est imposé aux hommes à l'origine et s'impose encore ; ce tout, c'est l'« Urbanisme ». »¹²⁵ Cette pensée du milieu comme ensemble de facteurs déterminants est déjà présente chez Viollet-le-Duc par exemple qui, fortement influencé par la pensée d'Hippolyte Taine¹²⁶, écrit : « ceux qui ont pris la peine d'étudier une œuvre d'architecture en raison du milieu où elle s'est produite, des usages de ceux qui l'ont conçue, des matériaux employés, des traditions qui s'imposaient, de l'impression qu'elle prétendait produire, ne sauraient la considérer comme barbare si elle remplit ces conditions. »¹²⁷ L'accord avec le milieu prend ici une

¹²⁴ Pierre George, *Dictionnaire de la géographie*, Paris, PUF, 1970, p.227. Comme le note Augustin Berque, « on remarquera la redoutable ambiguïté que laisse planer l'emploi du « il » dans « il agit ». Dans le fil de la géographie vidalienne, on ne peut qu'entendre « celui-ci (i.e. le groupe) agit », mais la grammaire suggère une tout autre lecture.

¹²⁵ Léon Jausseley, « Chronique de l'urbanisme », *La vie urbaine*, 1-2, 1919, p.181-202 (p.187)

¹²⁶ Pour Taine, ce sont le « milieu », la « race » et le « moment » qui constituent les trois facteurs déterminants pour expliquer le développement des sociétés et leurs productions.

¹²⁷ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, VII

tournure (critique) permettant de saisir le degré de culture, ou de civilisation. Dans tous ces exemples, le milieu est un ensemble de circonstances actives¹²⁸.

Mais on peut aussi, à l'inverse, trouver des occurrences du « milieu » dans le sens de « relation » ou « produit de la relation » entre les hommes et la nature. C'est dans ce sens qu'il est défini par Augustin Berque pour qui le milieu est « la relation d'une société à l'espace et à la nature. »¹²⁹ En fait, cette acception est présente dès l'origine de la notion de milieu, comme le souligne Canguilhem. L'origine de la notion remonte au 18^e siècle. On la trouve alors dans le champ de la mécanique : Newton, cherchant à comprendre les lois de l'action à distance, est amené à poser l'existence d'un « fluide » comme véhicule de l'action d'un corps à un autre. Contrairement à Descartes, pour qui cette action se communiquait par chocs (entendu que, dans sa théorie, le vide était en fait constitué d'une matière plus subtile), l'éther de Newton est un fluide séparant les corps distincts. C'est en ce sens qu'il recevra le nom de « milieu » par les mécaniciens français du 18^e siècle : « Le fluide est l'intermédiaire entre deux corps, il est leur milieu ; et en tant qu'il pénètre tous ces corps, ces corps sont situés au milieu de lui. »¹³⁰

Sans doute est-ce dans le champ de la géographie, et notamment dans les thèses de l'Ecole française de géographie, fondée par Vidal de la Blache que cette ambiguïté apparaît avec le plus de force. Ces thèses, qu'on a coutume de rassembler sous le nom de « possibilisme »¹³¹, proposent une approche des relations entre l'homme et la nature. Au début du 20^e siècle, dans le champ récent et en plein développement des recherches sur le nouvel objet qu'est la ville, cet apport majeur va permettre de fonder une approche que l'on qualifierait aujourd'hui d'holistique au regard d'autres initiatives plus sectorielles¹³². L'approche possibiliste, loin des stéréotypes faisant d'elle l'antithèse du

¹²⁸ C'est la raison pour laquelle Uexküll, soucieux de marquer sa profonde divergence de vue avec Taine, rejettera ce terme au profit de *Umwelt*, plus apte à rendre compte d'une construction dont l'organisme vivant est à l'initiative. A ce sujet, voir l'article de Wolf Feuerhahn, « Du milieu à l'Umwelt : enjeux d'un changement terminologique » in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, PUF, tome 134, 2009/4, pp.419-438

¹²⁹ Augustin Berque, *Médiance, de milieux en paysages*, Belin, 2000, p.48

¹³⁰ Georges Canguilhem, *op. cit.*, p.167

¹³¹ Terme employé par Lucien Febvre dans « La Terre et l'évolution humaine » (1922)

¹³² Voir notamment le courant leplaysien, défendant la géographie sociale, où les courants de géographie historique (Himly, Levasseur), où encore des initiatives plus en marge comme celles d'Elisée Reclus. Pour un bref aperçu de ces différents courants, voir Berdoulay et Soubeyran, *L'écologie urbaine et l'urbanisme. Aux fondements des enjeux actuels*, La découverte, Paris, 2002, pp.116-121.

déterminisme des faits sociaux par les conditions naturelles, consiste, selon Vincent Berdoulay et Olivier Soubeyran, en une vision que l'on pourrait qualifier d'interactionniste et de constructiviste. « Interactionniste, car il s'agit bien d'étudier les interactions homme-environnement. Mais constructiviste aussi car ce qui mobilise l'attention et l'effort d'analyse des géographes, ce sont les multiples résultats de ces interactions, les multiples médiations entre l'homme et la nature. Les nations, régions, genres de vie, paysages, « pays », villes, villages, terroirs ou champs sont autant de ces constructions issues à la fois des possibilités existantes dans une nature vivante et d'une action humaine poursuivant ses propres fins.»¹³³

La notion de milieu portée par les vidaliens est exprimée apparemment clairement à l'occasion de ce passage dans lequel Vidal interroge le lien profond qui unit la diversité, la complexité des phénomènes d'une « surface » terrestre :

« De quoi est formé ce lien? C'est par cette question que nous sommes amenés à la notion de milieu ; notion dont l'apparence vague tient à l'abus qu'on en fait, mais qui, pour peu qu'on la creuse, se montre pleine d'enseignements. C'est le climat, peut-on dire en un sens, qui décide de la prépondérance des formes de déblaiement ou de dénudation. Mais l'explication est trop sommaire, et ce mot ne rend pas un compte adéquat et complet des phénomènes. Nous voyons en effet que les formes elles-mêmes cherchent à s'organiser entre elles, à réaliser un certain équilibre. Ici à l'aide du vent, ailleurs à l'aide des eaux courantes, elles travaillent d'après un plan et pour une fin déterminée ; peu importe d'ailleurs qu'elles l'atteignent ou qu'elles soient contrecarrées en route. Les dunes et les sables s'alignent suivant une géométrie ; ils accomplissent une œuvre de nivellement. Chaque flèche s'allonge dans le sens de sa voisine, et tend à se raccorder avec celle qui lui fait face. Le ravin qui, né d'une rigole, écorche le flanc d'une montagne, soutire un faisceau de rigoles semblables ; et quand de cet ensemble il s'est formé un cours d'eau, celui-ci travaille, de concert avec ses frères, à adapter son profil suivant un niveau de base commun. Si dans le monde des formes inanimées les traits se coordonnent, cette adaptation réciproque n'est pas moins sensible entre les êtres vivants, mais elle s'exerce différemment. Les plantes qui peuplent une contrée, les animaux auxquels ces plantes servent de nourriture, et jusqu'à un certain point même les groupes humains qui trouvent dans cet entourage, cet

¹³³ Vincent Berdoulay, Olivier Soubeyran, *L'écologie urbaine et l'urbanisme. Aux fondements des enjeux actuels*, op.cit., p122. Notons au passage que les auteurs, dans cet ouvrage par ailleurs très bien documenté, prolongent cette confusion en employant dans cette citation le terme « environnement » (« interaction homme-environnement ») comme synonyme du terme « nature » (« médiations entre l'homme et la nature »).

"environnement ", suivant l'expression anglaise, le principe d'un genre de vie, sont composés d'éléments disparates. Il entre, avons-nous dit, dans les associations végétales les espèces les plus diverses de provenance et de forme. Mais au-dessus de ces différences une tonalité générale domine ; les plantes s'organisent physiologiquement, elles revêtent pour s'accommoder aux influences ambiantes une livrée commune, d'après l'altitude, les intempéries, la sécheresse, la chaleur humide. Non seulement elles modifient suivant des procédés divers et parfois très inattendus leurs organes extérieurs, mais elles se combinent entre elles de façon à se répartir l'espace. Dans ces groupements, qui sont l'aspect normal sous lequel se présente et se grave dans nos yeux la physionomie du paysage, chaque plante s'est arrangée avec ses voisines pour avoir sa part de sol, de lumière, de nourriture. Les êtres viennent s'associer et s'unir, "trouvant avantage et profit dans les conditions déterminées par la présence des autres". Une forêt est une sorte d'être collectif où coexistent, dans une harmonie provisoire et non à l'épreuve des changements, des arbres, des végétaux de sous-bois, des champignons et une foule d'hôtes également attirés, insectes, termites, fourmis. *Ainsi les choses se présentent à nous en groupes organisés, en associations régies par un équilibre que l'homme déränge incessamment ou, suivant les cas, redresse, en y portant la main. L'idée de milieu, dans ces expressions diverses, se précise comme corrélative et synonyme d'adaptation. Elle se manifeste par des séries de phénomènes qui s'enchaînent entre eux et sont mis en mouvement par des causes générales. C'est par elle que nous sommes incessamment ramenés à ces causes de climat, de structure, de concurrence vitale, qui donnent le branle à une foule d'activités spéciales des formes et des êtres.* » (...) « Il va sans dire que dans cette physionomie l'homme, directement ou indirectement, par sa présence, par ses œuvres ou par le contrecoup de ses œuvres, s'impose toujours à l'attention. Lui aussi est un des agents puissants qui travaillent à modifier les surfaces. Il se range à ce titre parmi les facteurs géographiques de premier ordre. Son œuvre sur la terre est déjà longue ; il est peu de parties qui n'en portent les stigmates. On peut dire que de lui dépend l'équilibre actuel du monde vivant. »¹³⁴

On comprend donc à cette lecture que le milieu est présenté comme un lieu actif, un espace d'interaction entre des éléments ou des forces hétérogènes. Il est « synonyme d'adaptation » et clairement défini comme un jeu d'auto-organisation des forces naturelles en présence. La spécificité des « milieux » vient, disons, du dosage de ces forces. Les hommes y sont, comme les éléments naturels, des agents.

Mais dans d'autres passages, l'homme se détache franchement de ces conditions naturelles qu'il transforme, utilisant ses ressources, déjouant

¹³⁴ Paul Vidal de la Blache, *Des caractères distinctifs de la géographie* (1908). Nous soulignons.

ses contraintes si bien que le « pays », le village, le terroir ou la maison apparaissent comme des médiations.

Ce dernier aspect est sensible dans ce texte où Vidal de la Blache traite des « Routes et des chemins de l'ancienne France » :

« Ce qui nous frappe aujourd'hui, lorsque, à l'aide de textes ou d'anciennes cartes, on parvient à peu près à reconstituer la physionomie passée de nos vieux pays, c'est combien sur la plupart s'accuse fortement l'empreinte locale. Nos yeux habitués désormais à l'uniformité générale qui finit par ne plus nous offenser ni nous surprendre, y rencontrent dans tous les usages de la vie l'expression d'un milieu spécial. Point de maison en pierre, là où la pierre à bâtir ne se trouve pas sur place ; la maison ne montre que trop souvent, dans la rudesse informe de son type, son asservissement aux matériaux du sol. Mobilier, linge, vêtements, sans parler de la coiffure des femmes, ce dernier vestige d'originalité dont la disparition marque la fin suprême des anciens usages, tout porte le cachet du pays. Partout s'exprime la préoccupation de produire sur place tout ce qui est nécessaire, dût-on s'opiniâtrer contre la nature. »¹³⁵

De cette hésitation entre un milieu comme « donné » et un milieu comme « construit » dans les textes du géographe, nous tirons la confirmation que le milieu est une notion ambivalente dans la mesure où il est possible d'écrire cette formule bouclée : *le milieu est un produit de la relation homme-milieu*. Autrement dit, « les deux termes de l'interaction, la population et le milieu, sont actifs, et la ville en constitue un des résultats, qui génère à son tour ses propres effets sur le milieu. »¹³⁶ Cette relation reste, et c'est le sens du possibilisme, étrangère à un déterminisme radical du milieu sur les hommes ainsi qu'à son extrême inverse : l'émancipation radicale de l'homme, notamment par la raison dans une perspective néo-kantienne. Entre déterminisme et autonomie de l'homme, le milieu vidalien est plutôt conçu comme un ensemble de potentialités qui s'offrent à l'invention humaine, et comme le produit de ces inventions. Ainsi, Vidal de la Blache écrit dans ces lignes qui résument toute cette démarche : « Il faut partir de cette idée qu'une contrée est un réservoir où dorment des énergies dont la nature a déposé le germe, mais dont l'emploi dépend de l'homme. C'est lui qui, en la pliant à son usage, met en lumière son individualité. Il établit une connexion entre des traits épars ; aux effets incohérents de

¹³⁵ Paul Vidal de la Blache, *Routes et chemins de l'ancienne France* (1902)

¹³⁶ Berdoulay et Soubeyran, *op.cit.* p.158

circonstances locales, il substitue un concours systématique de forces. »¹³⁷

Nous retrouvons ici, évidemment, dans cette démarche « possibiliste » l'ambiguïté bien connue inhérente à la notion de possible. Certes le possible est préexistant à la réalisation, mais en même temps, comme l'a bien montré Bergson¹³⁸, c'est par la réalisation que le possible apparaît rétroactivement comme tel. Pris dans ce bouclage, la notion de milieu signifie indissociablement « ce qui est donné » et « ce qui est produit ».

b. Le milieu ou l'environnement ?

Nous pensons que le milieu est d'abord une interface entre l'homme et la nature et que c'est seulement par le crible de cette interface que la nature peut se présenter, mais dans un second temps, elle-même comme un milieu. L'oubli de cet ordre ou de cet enchaînement conceptuel provoque une confusion qui n'est pas sans conséquence. En effet, la substitution du « milieu comme interface » par le « milieu comme environnement »¹³⁹ traduit un déplacement vers une vision strictement anthropocentriste de la relation à la nature.

Alors que le milieu, dans son étymologie même dit le mi-lieu, et donc l'entre-deux, l'intervalle, l'espace ou le jeu qui sépare des termes (ou des corps, centres de forces, comme dans sa première acception mécaniste chez les newtoniens), l'environnement invite à penser sous forme d'un schème centré sur l'individu qui se voit alors environné, cerné, entouré de « circonstances ». Selon Dominique Lecourt, « l'étymologie renvoie au bas latin *virare* qui désigne l'action de faire tourner, puis via nos *environs*, au verbe *environner* qui signifie *entourer* – voire au sens militaire *assiéger* – *clore* ou *enclore*. Dans tous les cas, le terme évoque le *tour*, le *contour*, la totalité d'un cercle qui se boucle sur lui-même. »¹⁴⁰ Il remarque en outre que l'environnement renvoie toujours à une activité, que ce soit chez Vidal de la Blache, comme nous venons de le voir, ou dans le vocabulaire des sculpteurs américains du pop'art. Ces derniers, dans les années cinquante, se

¹³⁷ Paul Vidal de la Blache, *Tableau de la géographie de la France*, Paris, Hachette, 1903, p.8

¹³⁸ Henri Bergson, « Le réel et le possible », in *La pensée et le mouvant* [1938], Paris, PUF, 2003

¹³⁹ Thierry Paquot « « Environnement » et « milieu(x) urbain(x) », enquête étymologique », in Thierry Paquot, Chris Younès (co-dir.), *Philosophie de l'environnement et milieux urbains*, Paris, Editions La découverte, 2010, pp.19-42

¹⁴⁰ Dominique Lecourt, Conférence d'ouverture du Colloque « Enseigner l'environnement » des vendredi 15 et samedi 16 janvier 1993 à l'Ecole nationale de chimie/physique et biologie.

livrent à ce qu'ils appellent « le jeu de l'environnement : ils entendent créer l'œuvre d'art en réunissant en un tout des objets d'usage courant, voire des déchets. Ici l'environnement renvoie à une création d'unité autour de l'être humain considéré comme centre d'initiative. »¹⁴¹ Cependant, « cette *activité* s'avère susceptible d'un second sens – inverse du premier – et qui va de la périphérie vers le centre : celui qui s'exprime dans le vocabulaire des architectes et des urbanistes et dans la définition écologique récente citée plus haut : les conditions naturelles et culturelles susceptibles d'agir sur les êtres vivants. »¹⁴² L'individu est-il actif ou passif à l'égard de cette « zone d'influence » ou de ce « cadre de vie » ? Cette question pourtant passionnante est finalement secondaire pour notre propos, puisqu'elle présuppose l'effacement, l'occultation, pour tout dire l'éviction de la nature dans sa dimension radicalement non-humaine. « Oubliez donc le mot environnement, propose Michel Serres, (...) il suppose que nous autres hommes siégeons au centre d'un système de choses qui gravitent autour de nous, nombrils de l'univers, maîtres et possesseurs de la nature. »¹⁴³

Sa confusion avec le milieu (confusion particulièrement cristallisée dans l'expression « milieu naturel »), l'idée que la nature, c'est le milieu, tend donc à anthropiser cette nature et l'on ne comprend plus dès lors de quelle « interface » on aurait besoin pour s'y mesurer. Dans cette identification en effet, nulle médiation n'est nécessaire puisque la nature, en tant qu'environnement, agit directement sur les hommes et les hommes, en retour, agissent ou réagissent directement sur elle. Si l'environnement peut conserver le caractère d'interface, c'est d'une interface entre les hommes qu'il s'agit : entre le pollueur et la victime du réchauffement climatique, il y a l'environnement ; entre le terroriste qui injecte du gaz dans une station de métro et les passagers qui étouffent, il y a l'environnement, etc. L'environnement est donc pris dans un bouclage de causalité dont l'homme est à *la fois* l'initiateur et le destinataire.

Il est donc clair qu'en perdant l'étrangeté de la nature, nous perdons aussi la compréhension de l'action artificialisante de l'homme instaurateur de milieu. Si nous cherchons à penser ici l'invention architecturale, l'instauration de milieux habitables, le sens de cette activité consubstantielle au processus d'hominisation, nous ne pouvons prendre l'« environnement » comme le fond contre lequel, ou sur lequel,

¹⁴¹ *Ibidem*

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ Michel Serres, *Le contrat naturel* [1990], Paris, Flammarion, 1992, p.60

ou au sein duquel il faudrait édifier. Nous avons besoin de la notion de milieu mais comprise comme véritable interface, espace d'individuation de l'homme (collectif) et d'apparition d'un fond radicalement non-humain. La seule sortie réellement efficace du bouclage dans lequel nous sommes plongés (homme-environnement-homme) et que traduit la crise environnementale contemporaine – c'est-à-dire une crise du sens des établissements humains – est la réintroduction d'une forme d'extériorité radicale¹⁴⁴. Nous y reviendrons.

c. Une « science des milieux » ?

Continuons pour l'instant à relever les paradoxes qui travaillent la notion de milieu. Revenons à la conférence de Canguilhem. Dans celle-ci, l'auteur fait, dès les premières pages du texte, une remarque capitale qui renforce l'analyse précédente : « La notion de milieu est une notion essentiellement relative. C'est pour autant qu'on considère séparément le corps sur lequel s'exerce l'action transmise par le moyen du milieu, qu'on oublie du milieu qu'il est un *entre-deux centres* pour n'en retenir que sa fonction de transmission centripète, et l'on peut dire sa situation environnante. Ainsi le milieu tend à perdre sa signification relative et à prendre celle d'un absolu, d'une réalité en soi. »¹⁴⁵

Cette « relativité » du milieu se prête mal à la constitution de celui-ci en objet de science. S'il est essentiellement relatif, en effet, il doit rester par définition non-isolable. Or, la biologie ou l'anthropogéographie ayant besoin de le saisir comme un des termes de la relation milieu-individu vont devoir opérer une transformation de son mode d'existence. L'étude des milieux conduit à opérer une substantialisation de ceux-ci. Ils deviennent des ensembles de facteurs agissants, de circonstances et d'influences. Cette transmutation conduisant à la conception d'une réalité en soi n'est autre que le processus d'objectivation propre aux sciences modernes. L'objectivation des milieux est l'opération fondamentale de la science qui se propose de comprendre, d'analyser et éventuellement de manipuler ces milieux humains : l'urbanisme. On comprend que l'urbanisme, aspirant dès ses origines à devenir une « science de la ville » et plus généralement des milieux habités,

¹⁴⁴ L'enjeu est bien évidemment de trouver une voie qui ne reconduit pas à l'opposition classique entre l'homme et la nature. Comme le note Catherine et Raphaël Larrère, « l'idée de la fin de la nature est manifestement fautive. Elle repose néanmoins sur une constatation juste. Si l'on entend par nature ce qui nous est radicalement extérieur, il n'y en a plus (...) Nous ne pouvons plus faire ce partage, nous ne rencontrons plus que des « objets hybrides » (mixtes de nature et de culture) ». *Du bon usage de la nature* [1997], Paris, Flammarion, 2009, pp.12-13.

¹⁴⁵ Georges Canguilhem, op.cit. p.167

s'inscrive dans cette démarche positiviste, quitte à devoir affronter de puissantes contradictions.

Comme l'a montré Françoise Choay entre autres, les recherches sur la ville et la naissance de l'urbanisme reposent sur la transformation de celle-ci par l'industrialisation croissante, ses effets sur la répartition de la population, les changements de modes de vie qu'elle implique. Le constat, partagé par les architectes, géographes, historiens, économistes et penseurs divers de la seconde moitié du 19^e siècle consiste à noter la dégradation de l'environnement urbain qu'ils présentent comme un chaos. Cette situation jugée catastrophique va conduire à l'émergence de différents types de « remèdes ». Selon Choay, ces stratégies d'amélioration de la condition urbaine peuvent être divisées en deux grandes familles qui déclinent des idéologies différentes. La première famille, l'urbanisme « progressiste », dont les principaux acteurs sont Tony Garnier, Le Corbusier, Oud, Rietveld, Van Eesteren, Gropius et le Bauhaus, les constructivistes Russes, repose sur l'idée de modernité. L'industrie et les mouvements artistiques d'avant-garde constituent les deux fers de lance d'une époque nouvelle, en rupture avec le passé. L'objectif des urbanistes progressistes est clairement affirmé : il s'agit de « remettre en phase »¹⁴⁶ la grande ville contemporaine avec ces mutations majeures de la société. L'environnement bâti, le milieu de vie des hommes n'est plus adapté à l'ère historique nouvelle dans laquelle le monde est entré. Il convient donc d'opérer cette transformation, cette réforme de l'habitat. Comme le pointe Choay, au-delà des différences d'approches et des divergences de méthode, le présupposé transversal à tous ces architectes, contribuant fortement à les rassembler dans une même « famille », tient dans l'idée de l'universel. Il faut dégager l'essentiel du contingent et de l'accidentel, trouver l'ordre pur, les formes élémentaires, valables partout et en tout temps. Les établissements humains, et donc les milieux de vie à mettre en place s'adressent à un habitant-type, indépendamment de toutes contingences, différences de lieux, de climats, d'histoires et de cultures. L'analyse rationnelle de cet individu-type, de ses besoins, de ses propriétés (rythmes, mesures, goûts, etc.) doit permettre « la détermination d'un ordre-type, susceptible de s'appliquer à n'importe quel groupement humain, en n'importe quel temps, en n'importe quel lieu. »¹⁴⁷. Le Corbusier écrit explicitement : « Tous les hommes ont

¹⁴⁶ Voir supra, Partie II, D

¹⁴⁷ Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités*, Seuil, Paris, 1965, p.17

mêmes organismes, mêmes fonctions. Tous les hommes ont les mêmes besoins. »¹⁴⁸

A cette réduction de l'homme à ses besoins vitaux répond une réduction des propriétés spécifiques des sites (négation des qualités topologiques de toute façon transformables à souhait par la technique, négation des spécificités climatiques de toute façon corrigibles) et une annulation des contraintes de la tradition culturelle.

L'invention architecturale ou urbaine procède donc ici de la même logique : que ce soit au niveau de la « cellule d'habitation », de l'édifice, de la ville ou du territoire, la ligne d'édifier met en phase le cadre bâti avec une vision de l'homme universel forgé sur le plus petit commun dénominateur : les besoins vitaux. La ligne est réformatrice et, armée de rationalisme et de moyens techniques nouveaux et puissants, prétend dépasser les résistances des milieux rencontrés par une planification sans bornes.

La seconde famille, toujours selon Françoise Choay, l'urbanisme « culturaliste », regroupe une série d'architectes parmi lesquels Sitte, Howard ou Unwin, et s'oppose radicalement au modèle progressiste. En effet, même si la ville de la fin du 19^e siècle est jugée, comme chez les progressistes, inapte à la vie des hommes, la stratégie proposée ne consiste pas, bien au contraire, à faire de la révolution machinique le ressort d'une transformation générale du cadre de vie. C'est à d'autres références que s'attachent les urbanistes culturalistes, et principalement à la cité européenne préindustrielle, conçue comme un modèle d'harmonie. L'espace de la cité, par conséquent, s'oppose fondamentalement à celui de la ville moderne défendue par Le Corbusier et les membres des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM). La cité est pensée comme une totalité organique, aux limites précises, au nombre d'habitants limité. D'autre part, une extrême importance est donnée aux différences : diversité de la population, des activités, etc. Cette prise en compte de la diversité est appuyée par une conception de l'individualité aux antipodes de l'individu-type de la Cité radieuse. La rue est posée comme le noyau fondamental de l'urbanité et comme liant de la communauté urbaine, notamment chez Camillo Sitte. Les travaux des culturalistes se fondent sur une analyse minutieuse des villes du passé, sur le relevé précis de leurs espaces publics, afin de dégager un modèle idéal applicable au présent. « Si seulement nous pouvions revenir plus souvent en ces lieux qu'on ne se lasse de

¹⁴⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, 1995, p.108

contempler ! » écrit Sitte¹⁴⁹. C'est précisément cette dimension utopique et nostalgique qui rend difficile et problématique la mise en œuvre d'un tel projet. En effet, le respect des différences et des singularités peut-il se développer dans un modèle idéal ? Et surtout, comment rendre compte des transformations sociales, économiques et techniques du monde contemporain en passant par un modèle nostalgique, issu d'une cité préindustrielle ?

La ligne d'édifier est ici aux prises avec de profonds paradoxes et échoue à donner à l'invention un sens capable d'affronter le monde qui s'ouvre à l'aube du 20^e siècle. La mise en phase du cadre bâti ne vise plus une société nouvelle, un homme nouveau, mais au contraire une communauté passée, une société en voie de disparition.

La critique de Choay va porter sur la dimension utopique de ces deux types d'urbanisme. Ces deux familles sont finalement reconduites aux mêmes contradictions. Elles prétendent toutes les deux jeter les bases d'un milieu plus juste, plus sain, plus authentique, mais ce faisant, elles produisent des « modèles », ou si l'on veut, des milieux *entièrement* artificiels (donc pas des « milieux ») à plaquer sur des réalités concrètes négligées. Dans les deux cas, la population est appelée à se conformer aux visions préétablies par les architectes. C'est au fond une difficulté à penser l'histoire qui se trouve au cœur des deux échecs. La politique de la table rase (qui ne sera pas toujours appliquée, heureusement, mais que la guerre, par exemple se chargera de réaliser opportunément...) portée par les progressistes, ou celle du retour à des modèles passés forment deux pôles extrêmes du rapport au passé ou plutôt à l'héritage (que celui-ci soit physique, le site, ou culturel, les références historiques) qui ne parviennent pas à produire un projet inscrit dans le devenir.

On connaît pourtant la fortune de l'urbanisme progressiste. Celle-ci s'explique aisément par le fait que les valeurs qu'il porte sont celles d'une société capitaliste en plein essor. Les importantes destructions dues à la guerre, et l'industrialisation croissante de la société auront également été des facteurs exogènes favorisant ce type d'urbanisme. De plus, les CIAM ont permis de formaliser un appareil théorique et un corpus de prescriptions opérationnelles aisées à mettre en œuvre. A l'inverse, les culturalistes, enfermés dans des références d'un autre âge, n'ont pu proposer de réponses cohérentes à une société en pleine évolution et aux enjeux socio-économiques du début du siècle dernier.

¹⁴⁹ Camilio Sitte, *L'art de bâtir les villes* (1889), Paris, Seuil, 1996, p.1

L'analyse de Françoise Choay, brièvement rappelée ici, date de 1965. Elle a largement contribué à stimuler les esprits de l'époque qui ne bénéficiaient, en guise d'histoire de l'urbanisme, que de quelques écrits comme celui de Gaston Bardet, non réactualisé entre 1945 et 1967... Cependant, par son parti pris condamnant en bloc les deux familles de l'urbanisme « progressif » et « culturaliste », l'anthologie de Françoise Choay a ouvert la voie à une critique de l'urbanisme qui, dans un contexte structuralo-marxiste, pouvait se rapporter à un des outils de l'idéologie dominante. Les écrits de Lefebvre, mais aussi de Certeau¹⁵⁰, jettent le discrédit sur cette structuration de la ville comme un cadre. La notion d'environnement elle-même va être suspectée de détourner le problème en culpabilisant les habitants. Prise dans ces grilles de lectures, l'écologie urbaine, rendue nécessaire par les nouvelles conditions critiques liées aux problèmes environnementaux et urbains des années 80 peine à se trouver une généalogie. Refusant même de le faire et se prétendant d'une radicale nouveauté, elle contribue, notamment par le « Manifeste de l'écologie urbaine » de 1984 à refouler une historiographie pourtant riche¹⁵¹.

Comme le notent Vincent Berdoulay et Olivier Soubeyran, l'histoire de l'urbanisme a donc été largement caricaturée, enfermée dans une lecture simplificatrice. L'ouvrage de Choay, « fut amplement utilisé pour déqualifier, amnésier pratiquement une façon de penser l'urbanisme, précisément celle qui aujourd'hui intéresse beaucoup les historiens de l'urbanisme. »¹⁵² D'une part, elle rend quasiment insignifiant le mouvement culturaliste, de l'autre, elle sanctifie le Mouvement moderne pour mieux en critiquer les effets destructeurs sur l'espace habité. Mais rien n'est dit concernant d'autres penseurs de l'urbanisme, géographes, historiens qui participèrent pourtant activement à l'institutionnalisation de cette science de la ville. Cette autre façon de penser l'urbanisme, à laquelle s'attachent les deux auteurs dans le but de redonner une assise historique à l'écologie urbaine, Choay la reconnaîtra, mais plus tard, en 1994, à l'occasion d'une préface à un ouvrage consacré à J.-C.N. Forestier. « Les deux dernières décennies ont été marquées par la découverte progressive d'autres courants, d'autres personnalités, d'autres sources aussi, qui témoignent d'une prise de conscience d'une modernité autre, et permettent une approche plus pertinente des

¹⁵⁰ Entre autres : Henri Lefebvre, *Le droit à la ville I*, Paris, 1968 ; *Le droit à la ville II, Espace et politique*, Paris, 1972 ; *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974. Michel de Certeau, *L'invention du quotidien – Arts de faire, tome 1* [1980], Paris, Gallimard, 1990

¹⁵¹ Voir l'analyse qu'en font Berdoulay et Soubeyran, *op.cit.*, pp.53-58.

¹⁵² Vincent Berdoulay, Olivier Soubeyran, *op.cit.*, p.72

problèmes morphologiques et esthétiques de la ville, ou mieux, du processus d'urbanisation, à la fin du 20^e siècle. Tel a été le cas en France, pour un groupe de praticiens, également hommes de réflexion, que l'on peut rassembler sous la dénomination d'Ecole française d'urbanisme. »¹⁵³

Un détour par cette « autre modernité » et ses enjeux, à partir de l'ouvrage de Berdoulay et Soubeyran, nous permettra ici de comprendre comment s'est trouvée mobilisée différemment cette notion de « milieu ». Cette autre modernité, Berdoulay et Soubeyran en trouvent les origines chez les géographes de l'Ecole française de géographie et le « possibilisme » vidalien dont nous avons rappelé les bases plus haut. Avec Vidal de la Blache, nous restons, néanmoins, dans la description. La méthode descriptive est, pour Vidal, de la plus haute importance en ce sens qu'elle permet de saisir ces interactions complexes. Les enjeux qui accompagnent le développement de l'urbanisme vont tourner autour de la question du passage entre discours descriptif et discours prospectif. Comment passer d'une analyse scientifique d'une situation à une action durable sur elle ? Comme le rappellent bien Berdoulay et Soubeyran : « le défi de ce mouvement fut de rendre conciliable une théorie du milieu (reconnu dans toute sa complexité, sa fragilité de régulation, dans toute son épaisseur historique et territoriale) et une science de l'action, apte à réduire les conditions de l'action à celle, plus maîtrisable de la fabrication. »¹⁵⁴. En effet, « milieu et action sont difficiles à tenir ensemble, comme si la prise en compte structurante du milieu impliquait des difficultés à crédibiliser les effets attendus de l'action, et réciproquement. »¹⁵⁵ Soit le milieu est si déterminant et complexe qu'il ruine la possibilité d'anticiper l'avenir de l'action urbanistique. Soit l'action se pose comme déterminante, anticipatrice, passant par une réduction du milieu à un ou deux facteurs... Bref, comme fonder l'action, entre impuissance et réductionnisme.

Les vidaliens comme Blanchard, Vallaux, Levainville¹⁵⁶ vont prolonger le travail de leur maître. Alors que Blanchard en reste aux limites du discours prospectif, se contentant de fournir une description scientifique de la ville à l'urbaniste, Vallaux, lui, franchira le pas en cherchant à

¹⁵³ F. Choay, « Préface », in B. Leclerc (dir.), *Jean-Claude Nicolas Forestier (1861-1930). Du jardin au paysage urbain*, Paris, Picard, 1994, p.13-15. Cité par Vincent Berdoulay, Olivier Soubeyran, op.cit. p.75

¹⁵⁴ Berdoulay et Soubeyran, op.cit., p. 80

¹⁵⁵ *Ibidem*

¹⁵⁶ Voir l'analyse des textes de ces trois géographes par Berdoulay et Soubeyran, op.cit. pp.129-145

fonder scientifiquement l'action. Son discours se fait plus prospectif, à la fois dans le domaine des grandes orientations, et dans celui des aménagements et des applications concrets. Chez Levainville, le discours scientifique est clairement au service d'une démarche prospective. Les démarches chez ces trois géographes, qu'elles soient en retrait de l'action ou plus engagées vers elle, montrent que l'étude minutieuse du milieu est la clé, en ce sens que celui-ci apparaît comme explicatif du devenir des villes. Non pas, encore une fois, pour figer l'action, mais pour lui fournir un large éventail de possibles, à la mesure des riches virtualités présentes dans la situation du milieu.

Jaussely donnera sans doute une des applications urbanistiques les plus abouties du possibilisme vidalien. Chez lui en effet, et notamment à l'occasion de son plan pour Barcelone, le milieu et l'action se trouvent pris dans une interaction que l'on pourrait qualifier de forte. Il dépasse le calage du milieu sur les conditions naturelles, souvent présent chez les géographes vidaliens, et le pense comme relatif à la question posée, aux populations concernées et aux actions projetées. En somme, il s'agit de définir le milieu pertinent de l'action sans pour autant le réduire à un ensemble de conditions artificiellement choisies pour servir de justification à un plan préconçu.

La direction choisie par l'urbaniste peut ainsi s'affranchir de la situation donnée, l'aménageur peut choisir une autre voie, il peut opérer une « bifurcation » et n'est pas obligé de suivre des déterminismes qui le dépassent. Mais cette émancipation se fait en connaissance de cause. Il y a donc véritablement ici les fondements d'une éthique de l'action urbanistique, où s'exerce pleinement la connaissance des « lois du milieu » et le libre choix d'une conduite.

Cette pensée du milieu, très présente dans la démarche de Jaussely, mais aussi d'Agache bien que dans un sens assez différent, pourrait laisser penser que l'urbanisme comme science de la ville trouvera chez eux des références adaptées. Au contraire, ces urbanistes-géographes vont être progressivement évincés, et avec eux la notion de milieu, comme en rendent bien compte Berdoulay et Soubeyran dans leur ouvrage. On assiste ainsi, dans les années suivant la première Guerre Mondiale, alors que l'urbanisme tend à s'institutionnaliser, à une véritable lutte entre historiens et géographes pour situer leurs positions respectives dans la nouvelle discipline. Par une série d'articles de *La vie urbaine*, on voit progressivement la géographie, et la conception du milieu portée par les vidaliens, être remplacée du côté du domaine de la causalité, du déterminisme. L'histoire paraît être plus apte à rendre



Figure 14 : Plan de l'extension de Barcelone, 1905. Léon Jaussely urbaniste.

compte du domaine de l'invention, du projet, de l'action humaine. Chez Espinas, mais encore plus chez Lhéritier, la soi-disant influence du milieu se trouve identifiée à de l'ignorance.

Ce bref détour par cette autre modernité montre donc bien comment, en marge d'une histoire plus connue de l'urbanisme de la première moitié du 20^e siècle, ont été ouvertes des voies alternatives quant à l'invention des établissements humains. Pour différentes raisons, ces liens possibles entre l'urbanisme comme science de la ville et cette pensée du milieu comme véritable interface entre la société et la nature dans ses dimensions géologiques, climatiques, biologiques auront échoué. Au-delà de cet échec, il conviendrait sans doute de réactiver, comme ont souhaité le faire Berdoulay et Soubeyran, cette alliance afin de poser les bases d'une écologie urbaine contemporaine.

Nous avons pu constater comment la tentative de conciliation entre une théorie du milieu et une science de l'action, portée par les urbanistes inspirés par le possibilisme vidalien, s'est trouvée condamnée. Les auteurs mettent en avant un certain nombre de causes principalement liées à la raison disciplinaire et aux conflits de légitimité entre géographes et historiens. Sans renoncer à l'importance de ce facteur, il convient peut-être aussi de mettre cet échec sur le compte d'une interprétation d'un autre ordre, plus proche de notre propos. Cette interprétation, d'une portée plus générale, inscrit cette orientation « progressiste » de l'urbanisme, et son corollaire, l'éviction de la notion de milieu, dans une tendance à l'objectivation propre aux sciences modernes pressentie plus haut.

En effet, bien qu'alternatives aux thèses des CIAM, bien qu'opposées à celles-ci quant à la question du milieu, les recherches de ces urbanistes ne se départissent jamais de la prétention à fonder une science de la ville. La question que nous posons est alors celle-ci : la notion de milieu est-elle compatible avec une discipline qui, pour se fonder comme science, s'inscrit dans le projet d'objectivation qui est lié aux sciences modernes ? Le milieu, dans son ambiguïté – à la fois donné et construit, à la fois ensemble de potentialités et objet d'une élaboration, à la fois naturel et humain – est-il pensable comme tel dans une démarche positiviste ? Au fond, pour reprendre les mots de Sloterdijk, l'aventure malheureuse de la notion de milieu n'est-elle pas un effet du mouvement « d'explicitation » par lequel ce qui était caché, invisible, implicite devient au contraire montré, décrit ? Le milieu ne devient-il pas ainsi « environnement » avec toute la charge anthropocentrique, et artificielle

que revêt ce concept ? Le déplacement du milieu d'un objet d'étude et d'analyse d'abord, vers un objet de manipulation et de configuration ensuite, ne conduit-il pas inéluctablement à en réduire la qualité « intermédiaire » et à ne voir en lui qu'un absolu ? Et ce qui intéresse particulièrement notre étude : cette stratégie d'objectivation ne conduit-elle pas à faire disparaître du même coup la compétence ou l'art particulier d'instauration de milieux habitables, dont nous avons vu l'importance dans le processus de l'invention, au profit d'une simple production d'objets autonomes, insulaires, ou d'environnement artificiels ?

Selon Sloterdijk, « s'il fallait expliquer, sous la forme la plus brève, quelle modification le 20^e siècle a apporté à l'être-dans-le-monde humain, la réponse devrait être : du point de vue de l'architecture, de l'esthétique, du droit, il a déployé l'existence comme séjour en des lieux spécifiques – ou plus simplement : il a rendu l'habitat explicite. »¹⁵⁷ La thèse du philosophe cherche à mettre en évidence un mouvement général de la modernité qu'il nomme « explicitation ». Ce terme, qu'il substitue à celui, mal approprié selon lui, de révolution, exprime le passage progressif, l'écoulement lent mais inexorable des choses de l'état de latence à l'état de visibilité puis à celui de fabrication. Par exemple, le corps humain qui s'est trouvé, à la suite des travaux des anatomistes, décrypté, « cartographié » dans ses moindres détails, dans ses fonctionnements les plus secrets, a cessé d'être une évidence, un « donné », une condition pour devenir un objet de savoir et de construction. Mais c'est aussi la nature, ce qui représente le fond dont nous parlions plus haut, qui s'est vu passer de l'ordre des conditions premières à celui de l'élaboration. « Dans la campagne de la modernité contre l'évident qui portait jadis le nom de nature, écrit ainsi Sloterdijk, l'air, l'atmosphère, la culture, l'art et la vie ont été pris sous une pression d'explicitation qui transforme radicalement le mode d'être de ces « données ». Ce qui était arrière-plan et latence saturée a été déplacé, avec une énergie thématique, du côté du représenté, de l'objectif, de l'élaboré et du productible. »¹⁵⁸ Et cette lente transformation induit un bouleversement topologique. En effet, « la disposition qu'avait la vieille humanité à se laisser capturer par des totalités de proximités comme par de bons dieux locaux, perd sa valeur d'orientation depuis que les environnements eux-mêmes sont devenus des constructions – ou ont été reconnus en tant que tels. »¹⁵⁹ C'est même à une inversion radicale que l'explicitation

¹⁵⁷ Peter Sloterdijk, *Ecumes – Sphères III* [2003], Paris, Hachette, 2005, p.443

¹⁵⁸ *Idem* p.170

¹⁵⁹ *Idem* p.171

conduit, inversion qui trouve dans l'île absolue sa radicalisation et son paradigme :

« Alors que dans la situation naturelle, le milieu est l'environnant, et les hommes sont les environnés, dans la construction de l'île absolue, on se retrouve devant une situation où ce sont les hommes qui dessinent et aménagent eux-mêmes l'environnement dans lequel ils séjourneront plus tard. Cela signifie littéralement : entourer ce qui entoure, englober ce qui englobe, porter ce qui porte. »¹⁶⁰

Cette lecture lucide, cette mise en demeure de la nature ou si l'on veut, son arraisonement pour reprendre le terme heideggérien, entre en résonance et en conflit avec la remarque de Merleau-Ponty pour qui : « la Nature est un objet énigmatique, un objet qui n'est pas tout à fait objet ; elle n'est pas tout à fait devant nous. Elle est notre sol, non pas ce qui est devant, mais ce qui nous porte. »¹⁶¹

La question de savoir si cette « nature » a succombé au mouvement d'explicitation ou si au contraire, elle reste cet objet énigmatique dont parle Merleau-Ponty est de la plus haute importance pour notre propos sur les milieux. En effet, de cette « résistance » à l'explicitation de la nature dépend selon nous la capacité à instaurer des milieux habitables, en ce sens que les milieux, nous le répétons, sont des interfaces entre une société et un fond non-humain.

Toujours est-il que l'urbanisme, en se présentant comme science de la ville et donc par extension, science des milieux habités, présupposait dès l'origine et présuppose encore la transformation possible du milieu en objet de science, en objet technique et plus généralement en objet de discours. Contre donc l'idée que le milieu est une création spontanée. Il est certes avéré que l'émergence d'un discours sur la ville et sur les milieux habités remonte à la Renaissance. Cependant, entre le *De re aedificatoria* d'Alberti et la *Théorie générale de l'urbanisation* de Cerdà, par exemple, subsiste une différence majeure. Chez Alberti en effet, le discours porte sur l'émergence de milieux habitables et cherche à constituer un savoir s'inscrivant dans une stratégie de lutte et d'alliance contre/avec un jeu de forces qui excède l'entreprise humaine et qui a comme effet de rendre possible l'établissement de la société des hommes. Chez Cerdà et chez les autres urbanistes à partir de lui, au-delà des différences notables de leurs approches, le fait urbain est là et il s'agit de le contrôler, de le maîtriser, de le gérer. L'objet-ville est, chez eux, le point de départ à partir duquel il faut prendre acte d'une réflexion

¹⁶⁰ *Idem* p. 292

¹⁶¹ Maurice Merleau-Ponty, *La nature – Notes – Cours au Collège de France*, Paris, Seuil, 1995

qui se positionne du côté d'une mise en ordre. Le chaos est assimilé à la ville existante, les milieux sont dégénérés et doivent être rationalisés. Si, chez Alberti, le fond est encore une nature violente dont l'étrangeté et l'indifférence minent les projets humains et avec laquelle il faut composer, chez les urbanistes à partir du 19^e siècle, c'est la ville elle-même qui, par le caractère incontrôlé de son développement, s'apparente à un processus naturel. Ce glissement est essentiel pour comprendre la transformation de l'invention architecturale, la mutation de l'édifier. Car, que l'on ne s'y trompe pas, la « naturalisation » des milieux n'a pas pour effet le renforcement d'une pensée de la nature sauvage, mais bien au contraire, l'anthropisation de la notion de nature, sa précompréhension comme un objet des sciences naturelles, sciences dont on sait le rôle qu'elles ont joué dans la structuration du discours des urbanistes (la ville comme organisme, comme corps malade, etc.) et de leurs méthodes d'intervention (chirurgie, greffe et autres transplantations d'organes et de fonctions vitales, etc.)

On pourrait bien tenter de rendre compte de cette différence d'approche entre le discours renaissant et celui des 19^e et 20^e siècle en soulignant qu'Alberti, à son époque, ne pouvait produire qu'un discours de ce type dans la mesure où il subsistait autour de lui encore de larges zones de nature sauvage, de *terrae incognitae*, d'énigmes dans la compréhension des processus qui meuvent les choses du monde naturel. Il n'y avait pas, c'est vrai, dans l'Italie du Quattrocento, une présence des hommes et des villes aussi dense qu'à l'aube du 20^e siècle, mais nous sommes pourtant loin d'un territoire vierge. Aussi, semble-t-il peu convaincant de chercher dans cette hypothèse la raison de la différence. L'éviction du fond non-humain, qui se précise au cours des cinq siècles qui séparent le *De re aedificatoria* des propositions urbanistiques contemporaines, tient moins à une situation de fait qu'à la façon dont cette situation est pensée. L'entreprise albertienne, quoi qu'on puisse en dire, reste étrangère à la pensée qui accompagne le paradigme des sciences modernes positives. Elle en marque peut-être l'origine (émergence de la mise à distance d'un sujet qui se comprend en rapport à un objet, constitution d'une méthode d'analyse, reproductibilité d'un projet par l'utilisation du dessin, etc.), mais ce faisant, et précisément pour cette raison d'originalité, reste au niveau de l'« objectivation ». La pensée albertienne des milieux est celle d'une *émergence* par l'art ; Alberti rend compte de ce moment où les voies se séparent, au point de bifurcation de la ligne d'édifier où s'originent un sujet créateur et un monde en constitution. Mais cet espacement, cette objectivation/subjectivisation ne se comprennent qu'à l'aune d'une alliance, d'un pacte. L'individuation

qui est à l'œuvre dans le traité ne prend corps que sur fond d'une reliance implicite. Ce processus, fondamental pour nous dans cette recherche pour caractériser l'invention, est sans doute plus proche de celui de l'art que de celui de la science. En tout cas d'une science qui n'interroge pas sa propre formation, qui oublie le geste fondateur de son apparition pour ne retenir qu'un face-à-face entre l'homme et le monde.

Cette science-là est incapable de fournir les bases d'une instauration authentique de milieux habitables car elle évacue d'emblée le milieu comme le produit d'une individuation à la fois physique et sociale, pour n'y voir qu'un objet réifié.

d. Le « monde objectif » arendtien est-il un milieu ?

Hannah Arendt, dans *La condition de l'homme moderne*, a posé très clairement les bases de ce « monde objectif » que les hommes fabriquent et qui les entoure. Elle en a aussi montré les limites dans la critique de la modernité qu'elle a formulée. S'intéressant à la *vita activa*, Arendt propose de diviser celle-ci en trois catégories. La première, qu'elle nomme « travail » se définit comme l'activité de l'*animal laborans* et s'apparente au cycle des processus naturels. Le travail, bien que participant à l'activité des hommes ne peut, selon Arendt, s'apparenter à l'« œuvre », deuxième catégorie et domaine de l'*homo faber*. Or, comme le remarque Arendt, ni dans l'Antiquité, ni dans l'époque moderne, cette distinction n'est apparue clairement. Pourtant, écrit-elle,

« considérés comme parties du monde, les produits de l'œuvre – et non ceux du travail – garantissent la permanence, la durabilité, sans lesquelles il n'y aurait point de monde possible. C'est à l'intérieur de ce monde de choses durables que nous trouvons les biens de consommation par lesquels la vie s'assure des moyens de subsistance. Nécessaires au corps et produites par son travail, mais dépourvues de stabilité propre, ces choses faites pour une consommation incessante apparaissent et disparaissent dans un milieu d'objets qui ne sont pas consommés, mais utilisés et habités, et auxquels, en les habitant, nous nous habituons. Comme tels, ils donnent naissance à la familiarité du monde, à ses coutumes, à ses rapports usuels entre l'homme et les choses aussi bien qu'entre l'homme et les hommes. »¹⁶²

Selon Arendt, donc, le monde objectif, ou « artifice humain », œuvre de l'*homo faber* se caractérise par sa durabilité qui, bien que non infinie, en

¹⁶² Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1983, p.139-140

dépassant le temps d'une existence humaine, constitue un cadre relativement stable et s'oppose à la « voracité » de ses auteurs.

Enfin, l' « action » tient lieu de troisième catégorie. Elle est présentée comme condition *sine qua non* de l'humain, et se distingue en cela des deux premières. Un humain peut ne pas travailler, il peut n'apporter aucune contribution au monde utile de l'œuvre, mais pour être humain, il ne peut faire l'économie de l'action. L'insertion dans le monde humain par l'action équivaut, selon Arendt, à une seconde naissance. L'action ne produit pas d'œuvres mais des histoires, des récits qui, bien qu'ils s'expriment souvent et se transmettent par l'intermédiaire des produits de la fabrication, des réifications, ne s'y réduisent pas.

La tripartition arendtienne propose donc une hiérarchie des activités humaines en fonction de leur caractère « humain ». Alors que le travail reste, par nature, lié à l'animalité et à la vie par son incapacité à résister au temps biologique, l'œuvre se singularise par l'édification d'un cadre stable, condition *sine qua non* à la possibilité d'un monde humain, et l'action, domaine des affaires humaines par excellence, s'affranchit complètement des conditions naturelles initiales pour développer des relations spécifiquement humaines. Dans cet ordre, le monde objectif occupe une position centrale, intermédiaire si l'on veut, et joue le rôle d'une véritable interface. Mais cette interface n'est pas simplement le nom que l'on donne à l'expérience de la rencontre de l'homme et de la nature et aux processus cognitifs qui lui sont liés. Bien plus que cela, cette interface est « construite », « fabriquée » et par-là même, acquiert une indépendance. La chaise fabriquée par l'artisan continue d'exister en l'absence d'un homme pour l'utiliser. « C'est cette durabilité qui donne aux objets du monde une relative indépendance par rapport aux hommes qui les ont produits et qui s'en servent, une « objectivité » qui les fait « s'opposer », résister au moins quelque temps à la voracité de leurs auteurs et usagers vivants. » Aussi, « c'est seulement parce que nous avons fabriqué l'objectivité de notre monde avec ce que la nature nous donne, parce que nous l'avons bâtie en l'insérant dans l'environnement de la nature, que nous sommes ainsi protégés, que nous pouvons regarder la nature comme quelque chose d'objectif. A moins d'un monde entre les hommes et la nature, il y a mouvement éternel, il n'y a pas d'objectivité. »¹⁶³

Arendt utilise le critère de l'objectivité pour distinguer le travail de l'œuvre. Elle justifie cette démarche en pointant le fait que, du point de

¹⁶³ *Idem* p.188-189

vue du sujet, il n'y a pas de différence essentielle entre le boulanger et l'architecte, bien que du point de vue des objets produits, il existe une différence fondamentale entre le pain et l'édifice, le premier étant destiné à une consommation rapide, le second étant voué à durer longtemps. Il est donc évident que le critère possède une efficacité et une valeur discriminatoire forte, lorsque l'on cherche à rendre compte, comme le projette Arendt, de la crise du monde contemporain. Cependant, cette grille de lecture invite à considérer l'artifice humain comme singulièrement détaché, et même « opposé » à la nature. Il est significatif que l'auteur évoque la protection contre la nature et sa « sublime indifférence ». Utile dans le champ d'une réflexion politique, cette catégorisation nous semble malgré tout insuffisante pour instruire l'analyse du processus créatif à l'œuvre dans l'invention. Dans ce domaine, en effet, la frontière est moins nette, moins tranchée entre le devenir et l'œuvre. L'individuation de l'artifice humain, bien qu'elle produise un « monde objectif » échappe partiellement à une pensée de l'objectivité.

C'est qu'Arendt reste platonicienne et considère que « l'œuvre factuelle de fabrication s'exécute sous la conduite d'un modèle conformément auquel l'objet est construit. Ce modèle peut être une image que contemplent les yeux de l'esprit ou un plan dans lequel une œuvre a déjà fourni à l'image un essai de matérialisation. » Soucieuse de se détacher de la « subjectivisation de la science moderne » et plus généralement de la subjectivisation du monde moderne, Arendt revendique l'indépendance totale de l'œuvre par rapport au processus du travail. Pour elle, c'est dans la mesure où l'œuvre s'exécute en majeure partie aujourd'hui dans le mode du travail, que se justifie cette illusion selon laquelle les « images mentales » sont « logées dans la tête des gens aussi sûrement que les tiraillements de la faim dans l'estomac. »¹⁶⁴

« Il importe beaucoup (...) que l'image ou modèle dont la forme guide le processus de fabrication non seulement le précède, mais en outre ne disparaisse pas une fois le produit fini : elle survit intacte, présente en quelque sorte, pour se prêter à une poursuite indéfinie de la fabrication. »¹⁶⁵ L'acharnement à extraire ce « modèle » du processus de fabrication lui-même pousse Arendt à déprécier le rôle de la nouveauté dans l'invention, cette nouveauté provenant, nous l'avons mis en évidence dans les parties précédentes, de la confrontation

¹⁶⁴ *Idem.* p.192

¹⁶⁵ *Idem* p.193

ininterrompue avec la résistance de la matière et la sublime indifférence des rythmes et cycles, mais aussi des accidents, événements naturels. La réflexion sur la genèse d'une œuvre ne peut faire l'économie de ces multiples inflexions, interactions qui sont inhérentes, non à la forme-guide, si elle existe, mais aux indomptables forces qui structurent le monde physique et que seul le travail du corps permet d'appréhender.

Le « monde objectif » arendtien ressemble donc au « milieu habité » que nous cherchons à caractériser mais à première vue seulement. Certes, c'est une interface entre l'homme et la nature et entre les hommes entre eux, mais cette interface, par son indépendance relative aux hommes d'une part, à la nature de l'autre, par son artificialité « pure » reste éloignée de nos milieux. Et surtout la « fabrication », telle qu'entendue par Arendt, ne se superpose pas à l' « instauration », opération qui tient moins à l'application d'un modèle qu'à l'édification de conditions spécifiques et locales d'habitabilité tendues sur un fond.

Si nous voulons malgré tout conserver cet ouvrage fondamental de Hannah Arendt, nous devons le prendre dans son ensemble : le milieu habité, c'est le travail + l'œuvre + l'action. Une pensée des milieux ne peut dissocier les trois strates et encore moins les opposer entre elles. L'instauration de milieux est toujours collective et en cela rend compte de la condition de pluralité, elle est durable et s'inscrit effectivement dans le monde objectif, mais elle ne se pense qu'au travers d'une nature active, insistante, condition première de l'existence terrestre. Le devenir des milieux habités interroge ces trois dimensions et leurs interrelations. C'est ce qui les rend paradoxaux.

e. Physique ou phénoménal ?

Nous ne nous appesantirons pas sur un autre paradoxe du milieu, celui que pointe Augustin Berque et qui constitue la base de ses recherches : le milieu est phénoménal et physique. Pour étudier les milieux, il convient, selon l'auteur de renoncer à cette opposition, raison de tant de discordes et de débats stériles. La Terre tourne *et en même temps*, elle ne se meut pas. Galilée et Husserl peuvent coexister dans la mésologie. Pour Berque, la principale victime de cette alternative, qui remonte à la dichotomie cartésienne du sujet et de l'objet, c'est le sens des milieux. En effet, si elle a permis à l'homme de maîtriser son environnement par la technique, « elle a peu à peu ruiné le sens de son milieu, désormais écartelé entre deux perspectives inconciliables. La dévastation de nos

paysages manifeste cette perte de sens ; de même la crise écologique de notre planète. »¹⁶⁶

Comme nous l'avons vu plus haut, une des difficultés premières pour penser les milieux, et par conséquent pour les instaurer, tient à la nature elle-même. En effet, poser le milieu comme interface entre les hommes et la nature oblige à définir ces deux termes. Pour Augustin Berque « cette difficulté, en principe, touche même à l'aporie, car dire ce qu'est la nature, au fond, c'est justement dire ce qu'elle n'est pas, une conception humaine (...) La nature est en effet ce qui, en soi, n'a de sens ni *par* ni *pour* l'homme ; mais qui a un sens *dans* l'homme et *autour* de l'homme. »¹⁶⁷

C. Résumé

Nous avons, dans cette partie, porté notre attention sur l'invention architecturale et cherché à en dégager sa spécificité. En interrogeant différents champs d'invention (philosophie, technique, art), nous avons pu mettre en évidence l'importance cruciale de l'instauration d'un milieu, impliqué dans toute invention. Le milieu est une entité qui ne s'apparente pas à l'œuvre mais en constitue les conditions d'existence et en forme le plan de composition. Ces milieux, nécessaires à l'individuation des objets, assurent l'articulation de ceux-ci avec un fond qui, quelque soit le nom qui lui est donné, forme l'extériorité, le dehors avec lequel il faut composer. Le milieu apparaît donc comme une interface entre ce fond sauvage et le domaine propre à l'œuvre. Plan d'immanence chez Deleuze ou milieu associé chez Simondon sont des entités mixtes qui assurent à l'objet inventé son ouverture sur le fond mais aussi sa protection afin de garantir son intégrité. L'opération par laquelle le milieu se déploie, en sous-œuvre, est une instauration. Au même titre qu'il faut se garder de confondre le milieu et l'œuvre, il faut distinguer la création ou l'invention de l'instauration.

Bien que les milieux en philosophie, en technique, en art, jouent un rôle semblable, ils ne se distinguent pas moins les uns des autres. Leur nature, leur organisation, leurs composantes sont propres à tel ou tel champ d'invention. En architecture, nous avons posé le milieu comme un « milieu habité » et avons défini celui-ci comme une double interface : entre les hommes et entre la société et la strate biophysique.

¹⁶⁶ Augustin Berque, *Médiance, de milieux en paysages*, op.cit. p.10

¹⁶⁷ *Idem* p.51

La ligne d'édifier est l'opérateur de cette co-interaction. Or ce qui est en question derrière la crise de l'invention, c'est la capacité à instaurer des milieux habitables. En effet, ceci suppose l'extériorité d'une nature qui, par le mouvement d'explicitation, d'objectivation, tend à devenir totalement intelligible et maîtrisable. En devenant environnements, les milieux perdent leur qualité d'interface pour ne devenir que des bulles, pures intériorités centrées sur l'homme. Nous reviendrons sur la structure même de cette crise dans la partie III mais pour l'heure, il nous faut mettre à l'épreuve de l'histoire ces considérations et sonder différentes époques au cours desquelles se sont trouvées redéfinies les bases de l'invention architecturale. A chaque fois, nous le verrons, la ligne d'édifier doit changer de régime.

II. Régimes de lignes et instaurations de milieux

Les architectes nous ont laissé des édifices, mais ils nous ont aussi laissé des textes dans lesquels ils tentent toujours de définir leur art¹⁶⁸. En même temps que ces textes nous donnent explicitement les règles du bien bâtir, les méthodes de l'édifier, ils nous proposent aussi, mais de façon implicite, leur plan, leur fond. Aucun architecte n'a développé l'édifier sans instaurer un plan – une image du monde, un sol, une Terre – sur et avec lequel il traçait sa ligne. Or ce double mouvement ne se donne pas comme tel. Il n'était pas nécessaire d'en rendre compte. Mais aujourd'hui, relire ces textes en cherchant à en saisir le plan implicite nous apparaît essentiel pour la raison suivante : l'édifier est dans une redéfinition inédite, et cette redéfinition, pour être comprise dans toute son ampleur, appelle que l'on éclaire ce rapport ligne d'édifier / fond, car c'est précisément dans ce rapport problématique que se situe la mutation, nous le verrons dans la troisième partie. Lorsque Alberti relisait, commentait et critiquait Vitruve, proposant un traité nouveau, il opérait un changement implicite de plan. Et c'est justement le caractère implicite de ce fond qui a pu conduire les commentateurs peu attentifs d'Alberti à n'y voir qu'une simple reprise du texte vitruvien. En réalité, de Vitruve à Alberti, on change de plan. Mais dans sa relecture critique de Vitruve, Alberti n'a jamais été dans notre situation : l'édifier n'a jamais été remis en cause dans sa possibilité même. Si nous avons besoin de penser l'édifier dans son rapport à ce qui l'excède, le traverse, le précède bien qu'il en dépende paradoxalement, c'est que la mutation qui affecte cette activité humaine fondamentale nous semble aujourd'hui porter sur son sens même, c'est-à-dire sur le rapport qu'elle entretient avec son dehors.

Nous nous intéresserons donc au « milieu » et montrerons comment son statut s'est progressivement déplacé. D'implicite et de donné, il est passé à l'explicite et au construit. Nous isolons ici quatre phases dans cette mise au jour du fond. Ce découpage, comme tout découpage pourra sembler arbitraire. Nous tenterons ici d'en donner les raisons. Vitruve d'abord, nous a semblé essentiel, peut-être moins pour la nouveauté de son propos – qui, comme nous le savons, est plus une somme sur les savoirs de son temps qu'une réflexion originale sur l'art

¹⁶⁸ Benoît Goetz, Philippe Madec, Chris Younès, *L'indéfinition de l'architecture – Un appel*, Paris, Editions de la Villette, 2009

d'édifier – que pour sa valeur de témoignage, justement. Deux millénaires ou presque d'histoire de l'architecture se sont situés par rapport à son *De architectura*, pour le suivre ou le critiquer, peu importe. Il jette les bases d'un débat qui n'est pas refermé. Alberti ensuite, figure incontournable de la Renaissance italienne, marque un tournant décisif pour la pensée architecturale dans la mesure où il pose et problématise explicitement l'art d'édifier. Le territoire, le fond ou le milieu dont il dresse les traits principaux n'est plus le même que celui de ses prédécesseurs, et la manière de composer avec lui s'en trouve bouleversée. Les Lumières et plus particulièrement Ledoux composeront la troisième phase de cette enquête. Les architectes révolutionnaires sont indiscutablement les pivots d'un siècle qui a vu s'effriter les structures tant cosmologiques que politiques, sociales et économiques qui composaient l'image du monde jusqu'alors. Ces mutations ne furent pas soudaines mais, préparées par les micro-bouleversements qui jalonnèrent les 16^e et 17^e siècles, elles trouvent au 18^e siècle un terrain fertile pour former un nouveau tableau dans lequel édifier changera de sens. Le mouvement moderne, enfin, et Le Corbusier comme figure de proue, achèveront ce parcours en radicalisant des positions héritées des Lumières. Mais le 19^e siècle et les développements technoscientifiques, en même temps qu'ils auront développé les postulats révolutionnaires, les auront également dépassés et rendus caduques.

On pourrait adresser deux critiques à ce classement. La première insisterait sur le caractère linéaire et téléologique de ce parcours. Ces quatre phases pourraient apparaître comme les quatre moments dans le développement continu d'une Histoire, qui verrait se révéler le fond, progressivement, jusqu'à une situation contemporaine marquant l'achèvement de cette évolution. Nous ne cachons pas que notre lecture est orientée et qu'elle est inquiétée par une situation contemporaine problématique et paradoxale. Il faut donc comprendre cette exploration historique comme une *généalogie de l'édifier*, mettant en scène *l'invention* dans son rapport à des *problèmes* ayant des composantes à la fois universelles et spécifiques au lieu et à l'époque dans lesquels ils apparaissent. Cette recherche permettant de rendre compte le plus clairement possible des composantes des questionnements qui apparaissent aujourd'hui. La seconde critique pourrait voir dans ces jalons centrés sur des architectes (Vitruve, Alberti, Ledoux, Le Corbusier) une identification abusive entre un changement de paradigme, toujours collectif, et une œuvre individuelle. Mais ces œuvres, théoriques, bâties, le plus souvent les deux ensemble, ne

prétendent pas, dans notre classement, épuiser toute la diversité des approches qui leur sont contemporaines. Elles offrent simplement des entrées privilégiées pour aborder des problèmes plus vastes. En outre, elles ont toutes prétendues, à part Vitruve, à une refondation de l'édifier, à une redéfinition du concept, et en se posant, à tort ou à raison d'ailleurs, comme inaugurales, elles ont touché le problème de l'invention dans tous ses paradoxes.

A. La ligne ordinatrice

Les livres IX et X du *De architectura* de Vitruve sont en général délaissés par les commentateurs. On leur préfère les livres I, III et IV dans lesquels il est expliqué ce qu'est l'architecture, ce que doit savoir un architecte, quelles sont les proportions des Ordres, etc. Le privilège dont ils héritent n'est autre que celui que la tradition a accordé à l'idée sur la matière, aux arts libéraux sur les arts mécaniques. Il nous semble pourtant que nous ne pouvons rien comprendre à l'entreprise vitruvienne si l'on prive l'ensemble de ces deux derniers tomes, consacrés à la fabrication et à l'utilisation de machines diverses : horloges, équerres, catapultes, treuils, etc. mais également de méthodes de mesure de l'espace et du temps... Il peut sembler étonnant aux lecteurs du 21^e siècle que ces éléments, *gnomonice* et *machinatio*, entrent dans les compétences de l'architecte¹⁶⁹ alors qu'ils sont aujourd'hui l'affaire des scientifiques et des techniciens, des ingénieurs. Ces domaines sont pourtant cruciaux pour Vitruve, et bien qu'il reconnaisse qu'ils ne sont pas réellement son sujet, l'*aedificatio*, il les fait pourtant entrer dans le grand corps de l'Architecture¹⁷⁰.

La gnomonique est l'art de construire des gnomons. « Gnomon » signifie, comme le rappelle Claude Perrault, à l'occasion de sa traduction des *Dix Livres* : « *connaisseur* ou *qui fait connaître*. Il y a deux sortes de gnomon, l'un est le Géométrique, qui est l'Equerre ; l'autre est l'Astronomique, qui n'est rien autre chose qu'un style planté perpendiculairement sur un plan. »¹⁷¹ Les considérations astronomiques que Vitruve livre à ses lecteurs dans les chapitres du livre IX montrent que sa conception du monde est, inspirée en cela des Grecs, mécanique. Les planètes, la Terre sont animées de mouvements rotatifs cycliques.

Les cadrans solaires sont des instruments de mesure du temps, mais contrairement à nos horloges modernes qui fonctionnent sur la base d'un quartz, ils sont indissociables d'un ordre astronomique d'une part, et de leur localisation terrestre d'autre part. Les cadrans solaires sont fixes, situés sur la Terre ; le positionnement, l'orientation et le dimensionnement du style vont rendre possible la mesure. Un cadran ne



Figure 15 : Un gnomon.

¹⁶⁹ Vitruve, *De architectura*, Livre I, chap.3 : « L'architecture a trois parties ; savoir, la Construction des bâtiments, la Gnomonique et la Mécanique ; » (trad. Claude Perrault, 1684)

¹⁷⁰ Vitruve, *De architectura*, Livre X, chap.22

¹⁷¹ Vitruve, *Les dix livres d'architecture*, corrigés et traduits en 1684 par Claude Perrault, Mardaga, p.274

peut donc être construit *avant* sa mise en situation, ni *ailleurs*, dans un autre lieu : il doit être pensé et adapté à une réalité locale spécifique et relative. Cependant, il se réfère à un ordre cosmique universellement et éternellement valable. On comprend donc l'importance que cette « science », la gnomonique, revêt pour l'Antiquité puisqu'elle a pour but de mettre en rapport, par l'intermédiaire du gnomon le monde des hommes et le monde des Cieux. L'artifice a ici une fonction de connaissance et de mesure, mais plus, il situe l'homme dans le Cosmos. Les gnomons portatifs, destinés aux voyageurs, ne procèdent pas autrement : ils nécessitent, avant chaque utilisation, une opération de réajustement de leurs parties relatives afin de se conformer aux conditions spécifiques du lieu.

L'autre façon de construire des horloges est décrite par Vitruve au chapitre 9 du livre IX. Il s'agit des horloges hydrauliques, ou clepsydres, dans lesquelles l'écoulement de l'eau provoque le déplacement d'un curseur sur une règle donnant l'heure. Ces horloges dites horloges d'hiver doivent permettre d'indiquer l'heure lorsque le soleil est voilé ou couché. Ici encore, c'est à ce qui ne sera découvert que bien plus tard sous le nom de gravitation que le dispositif doit son efficacité. Les différents problèmes rencontrés pour la fabrication de ce type d'horloge, comme par exemple l'irrégularité de l'écoulement due à la diminution du volume d'eau restant, et donc de sa pression, donnèrent lieu à des perfectionnements que relatent de nombreux ouvrages sur la question.

Vitruve poursuit avec le livre X, consacré aux machines. Dès le premier chapitre, il insiste sur la nécessité des machines pour assurer la vie d'une part, et sur l'inspiration « naturelle » qui préside à leur découverte d'autre part :

« L'art de faire des machines est entièrement fondé sur la nature, et sur l'étude qu'on a faite du mouvement circulaire du monde. Regardons d'abord et observons la marche continue du soleil, de la lune et des cinq autres planètes ; si leur mouvement de rotation n'était pas basé sur les règles de la mécanique, nous n'aurions point de lumière pendant le jour, et les fruits n'arriveraient point à leur maturité. A la vue de ce mécanisme, les anciens prirent modèle sur la nature, et, suivant la marche que ces corps divins semblaient leur indiquer, ils obtinrent des résultats qui sont si nécessaires à la vie. Aussi, pour rendre leurs ouvrages plus faciles à faire, ont-ils inventé toutes sortes de machines dont la puissance a été appropriée à leur destination. »

Suit la description de différents types de machines, qui sont classées en fonction de leur destination : les premières tirent, les secondes élèvent, les troisièmes soufflent. Parmi les machines, certaines sont mues par la

force de l'homme, ou par l'action d'animaux, d'autres utilisent la force de l'eau ou du vent, comme les moulins. Vitruve traite ensuite des orgues. Puis des machines capables de mesurer la distance parcourue, sur terre ou sur mer.

Comme Vitruve l'écrit lui-même, les machines sont destinées à rendre possible la vie. Autrement dit, à rendre habitable un monde qui, sans elles, resterait impropre aux hommes. Il faut donc voir dans ces inventions des prothèses. Mais ces prothèses ne servent que par l'effet qu'elles produisent. Il est question d'augmenter la puissance des hommes de diverses façons : en développant leur connaissance (instruments de mesure du temps, de l'espace, des distances parcourues), en développant leur force physique (treuils, moulins, etc.), en les protégeant des multiples agressions dont ils sont les victimes potentielles (catapultes, bastions, etc.) Le traité de Vitruve est habité par cette intelligence pratique orientée vers l'efficacité des artefacts.

Il est peu probable que Vitruve se départisse de cette intelligence pratique dans les autres parties de son ouvrage, et notamment celles concernant plus directement l'*aedificatio*. Cependant, tout, a priori, semble éloigner les machines et instruments dont nous venons de traiter succinctement, et les édifices, les villes.

Et la différence principale, nous allons le voir, vient de la multiplicité et de l'hétérogénéité qui semblent consubstantielles à l'édifier. Multiplicité et hétérogénéité des fins d'abord : en effet, si la machine, ou l'instrument de mesure, se conçoit en fonction d'une finalité purement utilitaire (tirer, élever, souffler, projeter, mesurer, etc.), l'édifice lui, est soumis à des exigences multiples et de différentes natures. C'est le sens premier de la célèbre triade : *firmitas*, *utilitas*, *venustas* sont trois objectifs qui relèvent d'ordres apparemment différents. Ils sont posés par Vitruve comme indissociables mais irréductibles les uns aux autres. Et d'une certaine manière, l'histoire de l'architecture n'a cessé de faire jouer ces trois instances, soit pour en privilégier une, soit pour chercher à voir dans l'*arkhê* le principe capable de les articuler. Le plus souvent, elles servent à distinguer et par-là à « sauver » l'*aedificatio* des arts purement mécaniques dans lesquels elle risque toujours de tomber. La triade *firmitas*, *utilitas*, *venustas* ouvre, par son troisième terme, une dimension autre que les machines ignorent. Pour Denis Hollier, par exemple « l'architecture serait ce qui dans un édifice ne se ramène pas à la bâtisse, ce par quoi une construction échappe à l'espace purement utilitaire, ce qu'il y aurait en elle d'esthétique [...] cette sorte de supplément artistique [...] en s'ajoutant à la simple bâtisse, serait

constitutif de l'architecture. »¹⁷² Il y aurait donc une multiplicité d'exigences de natures diverses rendant la « machine architecturale », si l'on conserve le terme, d'une complexité extrême et faisant ainsi de l'acte qui la conçoit et la fabrique un tour de force prométhéen. D'autant plus qu'à cette hétérogénéité dans l'ordre des fins répond une hétérogénéité dans l'ordre des forces que l'architecture fait jouer. La *machinatio* est articulation de forces : forces du vent, de l'eau, gravitation, traction des bêtes et des hommes. Elle compose des forces de nature physique. Mais c'est à un tout autre type de forces que l'architecture doit son économie. Ou plutôt, c'est aussi à un autre type de forces, puisque s'y conjuguent les puissances d'un milieu physique et celles d'un milieu métaphysique. Le milieu « associé », pour reprendre la notion développée par Simondon, est mixte.

Il est donc difficile de mettre sur le même plan l'invention des machines simples exposées dans les derniers livres et la conception des villes et des édifices, expliquée dans les premiers, tant nous sentons que cette dernière répond à une problématique hautement plus sophistiquée. Nous conserverons néanmoins le concept de « machine » pour entrer dans l'*aedificatio* vitruvienne car nous y décelons une valeur heuristique et même paradigmatique. Et surtout nous pensons que, pour comprendre la logique édicatrice qui sous-tend le *De architectura*, nous ne pouvons omettre de poser les questions « mécaniques » du milieu, de l'*efficience*, du régime de l'architecture.

1. La ville machine du monde

a. Position : Le bon lieu – sélectionner

« Quand on veut bâtir une ville, la première chose qu'il faut faire est de choisir un lieu sain. » Par cette recommandation première, Vitruve ouvre le champ à une recherche complexe fondée sur l'observation minutieuse de signes par lesquels doivent se révéler les caractéristiques du lieu. Observation des animaux dont la dissection du foie donnera d'utiles informations quant à la qualité de l'eau, de la nourriture. Observation des végétaux, des sols, etc. La nature est ici donnée, et faute de savoir la lire, faute de parvenir à distinguer le sain du malsain, c'est l'entreprise entière qui se trouve compromise. Ainsi de ces habitants de Salapie qui, ayant bâti leur ville près des marécages et tombant régulièrement malades, demandèrent la permission à Hostilius de « transporter leur

¹⁷² Denis Hollier, *La prise de la Concorde*, Gallimard, 1974, p.66

ville en un lieu plus commode. » La connaissance des propriétés naturelles de la région est impérative dans la mesure où celles-ci ne sauraient être changées. Certains lieux sont, *de toute éternité*, impropres à la fondation d'une ville, d'autres sont propres à cette fondation.

b. Limitation : La défense – protéger

La deuxième nécessité, dans l'exposé de Vitruve, est d'ordre défensif. Les limites de la ville sont liées à leur fonction de protection contre des agressions belliqueuses. Les dimensions des murailles, leur hauteur et leur épaisseur, l'espacement des tours, répondent à un système de mesure qui n'est autre que celui des armes des assaillants. Il s'agit pour Vitruve de parer aux coups, de résister aux sièges, et surtout, de permettre aux assiégés de renverser la situation. Ceci passe par les armes, naturellement, mais aussi et surtout (Vitruve ne cesse d'insister sur ce point) par la réalisation de dispositifs précis offrant des situations avantageuses aux citoyens, nécessitant une connaissance parfaite des stratégies militaires. « Il faut prendre garde de rendre l'approche des murs difficile, les environnant de précipices, et de faire en sorte que les chemins qui vont aux portes ne soient pas droits, mais qu'ils tournent à la gauche de la porte car par ce moyen les assiégeants présenteront à ceux qui sont sur la muraille le côté droit qui n'est point couvert par le bouclier. » A la manière dont l'araignée tisse sa toile, l'architecte procède, prévoyant les séquences, déplacements et ruses éventuelles afin de les intégrer dans les mailles de son dessin. Quelques conseils constructifs viennent enrichir la science des murailles, destinés à en renforcer le corps et à les fonder durablement.

c. Orientation : Vents et soleil

« L'enceinte des murs étant faite, il faut tracer les places des maisons et prendre les alignements des grandes rues et des ruelles selon l'aspect du ciel le plus avantageux. » Ici encore, Vitruve rencontre l'immuable : l'ordre du ciel et de ses vents. Ceux-ci, froids ou chauds soufflent selon des directions fixes qu'il conviendra de connaître et d'éviter dans le tracé des rues. Une ville venteuse est une ville malsaine, n'assurant pas la santé de ses habitants. L'orientation de la ville va être déterminée par la mise en place d'un dispositif au cœur de la future ville. Il s'agit d'un *gnomon* permettant de rendre visibles les directions des vents. Au moyen d'une suite d'opérations géométriques basées sur le relevé des ombres portées maximales, on obtient un disque découpé

en huit secteurs égaux. La figure octogonale résultant de ce découpage présente huit sommets, décalés d'un huitième de tour par rapport aux axes des vents, et donnant les directions des rues de la ville. La base du maillage étant formée, il reste à répéter les parallèles pour former les voies selon une organisation orthogonale.

Il est intéressant de constater que dans cette opération de dessin se mêlent et s'associent le tracé de l'ombre du soleil, les directions des vents, l'artifice géométrique du dessin, et l'artifice technique du *gnomon*, sans que l'on puisse distinguer ce qui revient à l'un ou à l'autre. A travers ce processus, on expérimente le lien profond qui unit l'instauration d'une ville et la nature. La table lisse est le plan physico-conceptuel sur lequel se projettent l'ordre de la nature et l'ordre du projet humain. La situation centrale du dispositif géométrico-cosmologique en fait un pivot, axe du monde autour duquel s'organise la cité.

A la lecture du livre I, nous assistons page après page à l'installation d'un monde humain, machinerie complexe, composant les puissances immuables de la nature et l'intelligence des hommes. Décryptage des signes naturels par l'observation et la dissection des animaux, limitation par des murailles organisées suivant l'ordre du terrain et les stratégies militaires, dessin d'une orientation dans laquelle les ombres portées et les souffles des vents viennent épauler la logique géométrique.

d. Organisation et distribution : Les Dieux et l'usage

« Après avoir ordonné la division des rues, il faudra songer à choisir la place des édifices qui sont communs à toute la ville, comme le sont les temples et le *forum*. » Vitruve poursuit, mais ici, on opère un changement d'ordre. Tandis que, jusqu'à présent, il était surtout question de composer avec les forces naturelles, la distribution de la ville va maintenant répondre à deux autres exigences qui pourraient sembler distinctes. Le *forum*, lieu de la vie publique, est placé en fonction de raisons pratiques et les temples, lieux de culte, sont placés en fonction de raisons symboliques. Le premier doit être situé près du port si c'est une ville proche de la mer, mais au centre de la ville si elle est à l'intérieur des terres. Les temples, eux, sont disposés dans la cité en fonction des caractères des divinités : « ceux d'Apollon et de Bacchus, proche du théâtre, celui d'Hercule, dans le cirque », etc. Certains temples nécessitent d'être édifiés hors des villes, pour différentes raisons de nature théologique.

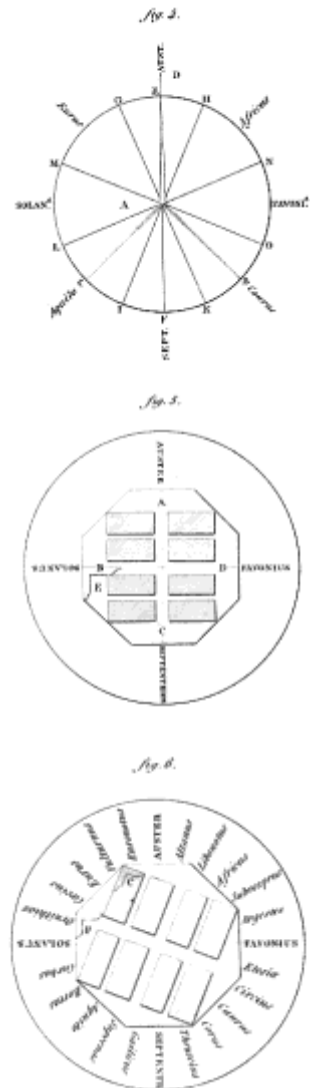


Figure 15 : Schémas illustrant la conception d'une ville. Les dix livres d'architecture – Vitruve.

Illustrations tirées de la traduction de Claude Perrault. 1684.

Il est clair que la commodité qu'impose la vie publique n'est pas, dans les explications de Vitruve, désolidarisée de la question des pratiques religieuses. Les temples font intégralement partie de l'ordre de la cité, ils alternent avec les établissements commerciaux, culturels, sportifs, politiques, tissant avec eux un réseau serré de correspondances.

A travers les quatre opérations constitutives de l'édification de la ville, se dévoilent quatre composantes majeures du milieu :

- composante physique qui se règle par le choix du site,
- composante territoriale qui se règle par le tracé des limites et l'élévation de murailles,
- composante astronomique/cosmologique qui se règle par l'orientation,
- composantes sociale et symbolique, les deux étant liées par l'usage, réglées par la disposition interne des établissements de la cité.

Cette partie sur la genèse idéale d'une ville dont Vitruve traite pourtant dès le livre I (chap. 4 à 7), est généralement, comme les derniers livres, laissée pour compte. Il est vrai que le « système vitruvien », les schèmes opératoires qu'il indique dès les premiers chapitres (1 à 3) semblent plus aptes à approcher l'essence d'un art hanté par sa définition. Il est vrai aussi qu'on ne saurait chercher dans les passages sur la ville quelque éclairage pour penser notre ville contemporaine. Il n'y a pas, chez l'architecte romain de pensée urbaine. On peut peut-être y trouver quelques prémisses mais ils ne sauraient constituer une pensée originale¹⁷³. Ce que nous y avons néanmoins lu, c'est une sorte de genèse concomitante de l'établissement humain dans sa confrontation – son alliance – à des puissances exogènes. Et ce trait nous intéresse directement dans notre investigation sur l'édifier et sur ses modalités de développement, puisque nous avons posé l'hypothèse

¹⁷³ C'est sur ce point, précisément, que Giulio Carlo Argan voit la principale différence entre Vitruve et Alberti. « Pour Vitruve, l'architecture se situe dans l'environnement plus vaste des techniques du construire, elle est précisément l'art de la construction, le construire avec art, le moment esthétique d'un édifice civil et militaire qui, ayant déjà une tradition technique, ne fait pas problème. Pour Alberti, l'architecture se situe dans l'environnement plus vaste de la ville ; elle est l'interprétation, la communication sous une forme visible de sa signification ». Il va même, suivant Eden, jusqu'à écrire que le traité albertien fonde, à la différence du *De Architectura*, « l'urbanisme comme discipline ou science de la ville. » Giulio Carlo Argan, « Le traité De re aedificatoria » [1972], in G.C. Argan, R. Wittkower, *Perspective et histoire au Quattrocento*, Paris, Les éditions de la passion, 1990, pp.76-96.

qu'il trouve son sens dans un rapport à un dehors qu'il contribue paradoxalement à instaurer.

Poursuivons donc en abordant le cœur du traité, c'est-à-dire la partie consacrée aux cinq (ou six selon les commentateurs) schèmes qui mettent en forme et en fonction la machine architecturale elle-même.

2. L'invention vitruvienne

a. Endogenèse et exogenèse

Il y a peu de passages aussi obscurs dans les dix livres que celui dont nous voulons traiter. Il est certain que cette difficulté est à l'origine des multiples interprétations qu'en ont données les commentaires soucieux de dégager la définition de l'architecture. Aussi, en lisant les traductions de cette partie, nous lisons moins Vitruve que les commentateurs.

Cette définition s'insère dans un corpus de quatre. La première concerne plus spécifiquement l'architecte et les dix compétences qu'il doit acquérir pour exercer sa « science ». La deuxième place l'architecture entre théorie et pratique. La quatrième enfin définit les trois exigences fondamentales : *firmitas, utilitas, venustas*.

Nous reproduisons ici intégralement la troisième définition (chapitre 2) :

« 1. L'architecture a pour objet l'**ordonnance**, que les Grecs appellent taxis, la **disposition** qu'ils nomment *diathesis*, l'**eurythmie**, la **symétrie**, la **convenance** et la **distribution**, à laquelle on donne en grec le nom d'*oikonomia*. L'**ordonnance** est la disposition convenable de chaque partie intérieure d'un bâtiment, et la conformité des proportions générales avec la symétrie. Elle se règle par la quantité, en grec *posotehs*, qui est une mesure déterminée, d'après laquelle on établit les dimensions de l'ensemble d'un ouvrage et de chacune de ses parties. La **disposition** est la situation avantageuse des différentes parties, leur grandeur appropriée aux usages auxquels elles sont destinées. Les représentations de la disposition, en grec *ideai* sont : l'ichnographie, l'orthographie, la scénographie.

L'ichnographie est le plan de l'édifice tracé en petit à l'aide de la règle et du compas, tel qu'il doit être sur l'emplacement qu'il occupera. L'orthographie représente l'élévation de la façade ; c'en est la figure légèrement ombrée, avec les proportions que doit avoir l'édifice. La scénographie est l'esquisse de la façade avec les côtés en perspective, toutes les lignes allant aboutir à un centre commun. Ces opérations sont le fruit de la méditation et de l'invention. La méditation est le travail d'un

esprit actif, laborieux, vigilant, qui poursuit ses recherches avec plaisir. L'invention est la solution d'une difficulté, l'explication d'une chose nouvelle trouvée à force de réflexion.

3. Telles sont les parties nécessaires de la disposition. L'**eurhythmie** est l'aspect agréable, l'heureuse harmonie des différentes parties de l'édifice. Elle a lieu lorsque les parties ont de la justesse, que la hauteur répond à la largeur, la largeur à la longueur, l'ensemble aux lois de la symétrie.

4. La **symétrie** est la proportion qui règne entre toutes les parties de l'édifice, et le rapport de ces parties séparées avec l'ensemble, à cause de l'uniformité des mesures. Dans le corps humain, le coude, le pied, la main, le doigt et les autres membres, offrent des rapports de grandeur ; ces mêmes rapports doivent se rencontrer dans toutes les parties d'un ouvrage. Pour les édifices sacrés, par exemple, c'est le diamètre des colonnes ou un triglyphe qui sert de module ; dans une baliste, c'est le trou que les Grecs appellent *peritrehton* ; dans un navire, c'est l'espace qui se trouve entre deux rames, nommé en grec *dipehchaikēh*, C'est également d'après un des membres des autres ouvrages qu'on peut juger de la grandeur de toute l'œuvre.

5. La **bienséance** est la convenance des formes extérieures d'un édifice dont la construction bien entendue donne l'idée de sa destination, Elle s'obtient par l'état des choses, en grec *yematismos*, par l'habitude et par la nature : par l'état des choses, en élevant à Jupiter, à la Foudre, au Ciel, au Soleil, à la Lune,... des temples sans toit, à découvert. Car la présence de ces divinités se manifeste à nos yeux par leur éclat dans tout l'univers. Minerve, Mars et Hercule auront des temples suivant l'ordre dorique, parce que s'ils étaient bâtis avec la délicatesse particulière aux autres ordres, ils ne conviendraient point à la vertu sévère de ces divinités ; tandis que ceux de Vénus, de Flore, de Proserpine, des nymphes des fontaines, seront d'ordre Corinthien, les propriétés de cet ordre convenant parfaitement à ces déesses, dont la grâce semble exiger un travail délicat, fleuri, orné de feuillages et de volutes, qui contribuera d'une manière convenable à la bienséance. Si en l'honneur de Junon, de Diane, de Bacchus et d'autres divinités semblables, on élève des temples d'ordre ionien on aura raison, parce que cet ordre, qui tient le milieu entre la sévérité du dorique et la délicatesse du corinthien, est plus analogue au caractère de ces divinités.

6. L'habitude veut, pour que la bienséance soit observée, que, si l'intérieur d'un édifice est enrichi d'ornements, le vestibule soit orné avec la même magnificence. Si en effet l'intérieur se fait remarquer par sa beauté, son élégance, et que l'entrée soit dépourvue de tout agrément, les règles de la bienséance seront violées. Supposez que sur des épistyles doriques on sculpte des corniches dentelées, ou que sur des architraves ioniques, soutenues par des colonnes à chapiteaux en forme d'oreiller, on taille des triglyphes, et qu'ainsi on transporte à un ordre les

choses qui sont particulières à un autre, les yeux en seront choqués, accoutumés qu'ils sont à une disposition d'un autre genre.

7. La bienséance sera conforme à la nature des lieux, si l'on choisit les endroits où l'air est le plus sain, les fontaines les plus salutaires, pour y placer les temples, principalement ceux qu'on élève à Esculape, à la Santé et aux autres divinités auxquelles on attribue la vertu d'opérer le plus de guérisons. Les malades qui passeront d'un endroit malsain dans un lieu dont l'air est pur, et qui feront usage d'excellentes eaux, se rétabliront plus promptement. D'où il résultera que la nature du lieu fera naître en faveur de la divinité une dévotion plus grande, grâce à l'importance qu'elle lui aura fait acquérir. Il y aura encore conformité de bienséance avec la nature du lieu, si les chambres à coucher et les bibliothèques reçoivent la lumière du levant, si les bains et les appartements d'hiver la reçoivent du couchant d'hiver ; si les galeries de tableaux et les pièces qui demandent un jour bien égal, sont tournées vers le septentrion : parce que cette partie du ciel n'est point exposée aux variations de lumière que produit le soleil dans sa course, et reste pendant tout le jour également éclairée.

8. La **distribution** est le choix avantageux des matériaux et de l'emplacement où l'on doit les mettre en œuvre ; c'est l'emploi bien entendu des capitaux consacrés aux travaux qu'on médite. Elle sera observée, si toutefois l'architecte ne cherche point de ces choses qu'il n'est possible de trouver, ni de se procurer qu'à grands frais. On ne rencontre point partout du sable fossile, du moellon, de l'abies, des sapins, du marbre. Ces objets se tirent les uns d'un endroit, les autres d'un autre, et le transport en est difficile et dispendieux. Alors il faut employer, quand on n'a point de sable fossile, le sable de rivière, ou le sable marin lavé dans l'eau douce. On remplace aussi l'abies et le sapin par le cyprès, le peuplier, l'orme, le pin. J'indiquerai également les moyens d'échapper aux autres inconvénients de cette sorte.

9. L'autre partie de la distribution consiste à avoir égard à l'usage auquel le propriétaire destine le bâtiment, ou à la somme qu'il veut y mettre, ou à la beauté qu'il veut lui donner, considérations qui amènent des différences dans la distribution. Une maison à la ville semble exiger un plan différent de celui d'une maison de campagne destinée à recevoir les récoltes ; la maison de l'agent d'affaires ne doit point ressembler à celle de l'homme opulent et voluptueux, et celle de l'homme puissant dont le génie gouverne la république, demande une distribution particulière : il faut, en un mot, distribuer les édifices d'une manière appropriée au caractère des personnes qui doivent les habiter. »

Ordonnance, disposition, eurythmie, symétrie, convenance et distribution forment donc six qualités qui doivent être conférées par

l'architecte à l'édifice, et sans lesquelles il ne pourrait s'agir d'architecture. On interprète souvent ces six points comme des caractéristiques de la chose construite et non du « projet », et c'est sur cette différence, entre autres, que se fonde la dichotomie entre Vitruve et Alberti¹⁷⁴, le premier s'intéressant davantage à l'édifice, à l'objet, le second à l'art d'édifier, au projet. Il est évident qu'une analyse des textes donne raison à cette divergence, le but d'Alberti étant indiscutablement de clarifier le processus de projection, clarification que le *De Architectura* ne parvient pas à produire, pour différentes raisons que Choay a exposées¹⁷⁵. Cependant, il convient ici de lire entre les lignes et de noter que cet objet, doté de ces six qualités doit être conçu, projeté, inventé. Les opérations mentales qui président à cette élaboration sont tout aussi précises que chez Alberti, mais elles ne se laissent pas, il est vrai, diviser aussi facilement que les six schèmes pourraient le laisser penser. Les opérations à mener lors de l'invention ne peuvent être déduites des six « parties ». Ceci ressort de façon évidente à la lecture du texte : l'exposé de Vitruve semble confus car, alors qu'au début, à l'annonce des six parties, il nous promet presque une explication de chacune d'elle permettant de l'isoler des autres, nous découvrons bientôt qu'elles se superposent plus ou moins. Par exemple, l'*ordonnance* qui est « la disposition convenable de chaque partie intérieure d'un bâtiment, et la conformité des proportions générales avec la symétrie » semble bien proche de la *symétrie* qui est « la proportion qui règne entre toutes les parties de l'édifice, et le rapport de ces parties séparées avec l'ensemble, à cause de l'uniformité des mesures. » De même, la *disposition* qui « est la situation avantageuse des différentes parties, leur grandeur appropriée aux usages auxquels elles sont destinées » recouvre apparemment la *bienséance*, que Vitruve définit comme « convenance des formes extérieures d'un édifice dont la construction bien entendue donne l'idée de sa destination » ou même la *distribution* consistant, entre autre, à avoir égard à l'usage auquel le propriétaire destine le bâtiment. Nous pourrions poursuivre, mais cela conforterait cette confusion.

¹⁷⁴ Voir à ce sujet Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980

¹⁷⁵ Choay propose cinq critères permettant de repérer un texte instaurateur. Premièrement, le livre doit se présenter comme une totalité organisée. Deuxièmement, il doit être signé par un auteur qui en reconnaît la paternité et écrit à la première personne. Troisièmement, sa démarche est autonome, et ne se veut subordonnée à aucune discipline ou tradition. Quatrièmement, il s'assigne pour objet une méthode de conception, l'élaboration de principes universels et de règles génératives permettant la création, non la transmission de préceptes ou de recettes. Cinquièmement, ces principes et ces règles sont destinés à engendrer et à couvrir le champ total du bâtir, de la maison à la ville, de la construction à l'architecture. F. Choay, *ibid*, p.30.

Le problème vient de ce que le texte se présente de façon analytique alors qu'il ne l'est pas. Or ce « défaut » ou cette « erreur », selon les commentateurs rationalistes, n'en est pas un selon nous. En effet, la confusion est ici, en quelque sorte, *inévitabile*, et même nécessaire dans la mesure où l'objet dont il est question ne tient que par la conjonction de ces parties. Il se peut même que par là, Vitruve touche au plus près de son objet. Nos incessantes lectures du texte pour parvenir à déchiffrer les « règles de l'art » sont à l'image de la rumination caractérisant le processus d'invention architecturale. Cette page du *De Architectura* est comme un labyrinthe dans lequel nous ne pouvons qu'errer, en passant et repassant au même endroit plusieurs fois, mais toujours différemment. Chaque partie, ou chaque schème, est incompréhensible seule. Nous ne comprenons rien, ou nous comprenons tout d'un coup. La procédure d'invention est irréductible à la raison analytique.

Nous tenterons pourtant d'aborder le système dynamique selon un axe de lecture, qui nous donnera une classification approximative des schèmes. Nous repérons, en effet, parmi eux, deux grandes familles. La première comprend les schèmes qui décrivent les mouvements d'invention portant sur une endoconsistance de l'édifice : nous appellerons cette famille de mouvements l'*endogenèse*. La seconde famille, elle, comporte les opérations qui ont pour fonction d'infléchir les lignes d'édifier en fonction de déterminations extrinsèques : *exogenèse*.

Dans la première famille, nous trouvons d'abord l'ordonnance. Selon Vitruve, il s'agit de la mise en place d'un module capable, par développement proportionné (addition et multiplication), de fournir l'équivalent d'une grille, telle que les ingénieurs pourront l'utiliser au 19^e siècle par exemple. Le module est tiré de l'édifice. L'ordonnance est une opération abstraite et quantitative que Vitruve développera plus tard dans les passages consacrés aux Ordres. Mais cette ordonnance est, on le voit, indissociable du quatrième schème : la symétrie. Cette « symétrie » recouvre chez Vitruve une variété bien plus large que celle que le 18^e siècle retiendra en priorité. Le système de mesure de la symétrie est à l'image de la correspondance proportionnelle des parties du corps humain. Donc si l'ordonnance pose le module, la symétrie règle ses déclinaisons et les rapports des parties entre elles selon une loi des rapports harmoniques.

La disposition est la qualification de la figure sur la base du système ordonnancé. Comme le note Pierre Caye, « il appartient à la disposition de tracer et d'orienter les directions de l'édifice : avant/arrière,

droite/gauche, haut/bas. »¹⁷⁶ Ce faisant, elle introduit un espace de représentation (plan, coupe, élévation), nécessaire et complémentaire de la grille abstraite posée par le système modulaire ordonnancé.

Ordonnance, Symétrie et Disposition correspondent donc à trois opérations par lesquelles la forme acquiert sa consistance interne. C'est une machine idéale et harmonique, pure structure autoréférencielle, dans laquelle chaque partie est liée au tout selon un ordre inaltérable.

La seconde famille, elle, inscrit l'édifice dans le monde, et en règle les rapports. Le *décor*, que l'on traduit ici par bienséance, « s'obtient par l'état des choses, (...) par l'habitude et par la nature. » Trois exigences extrinsèques donc. L'*état des choses* est pour Vitruve relatif aux caractères des divinités dont il faut tenir compte pour les choix morphologiques et la sélection d'un des trois ordres : dorique, ionique, corinthien. L'*habitude*, ou l'accoutumance, exige quant à elle la cohérence des formes entre elles : continuité entre les dispositifs intérieurs et extérieurs, préservant les « yeux » de tout choc. Vitruve n'est pas clair sur ce point car d'un côté, l'exigence semble provenir des Ordres, c'est-à-dire des principes éternels (ils ne doivent pas être mélangés : « et qu'ainsi les choses propres à un ordre soient attribuées et transférées à une autre, les yeux en seront choqués »¹⁷⁷), de l'autre, elle semble émaner de l'accoutumance renvoyant plutôt au registre du temporel, du devenir historique. Mais, encore une fois, ici, cette confusion entre l'ordre de l'immuable et l'ordre du temporel n'est problématique qu'à nos yeux : pour Vitruve, ils ne s'opposent pas mais s'identifient. La *nature* enfin est, on l'a vu pour la ville, donatrice de possibilités mais aussi cause de maladie ; il convient de placer l'édifice et de l'orienter selon ces dispositions particulières du lieu garantissant ainsi la santé des habitants, et la « dévotion du peuple qui attribuera à ces divinités la guérison qu'il doit à la nature salubre du lieu. »¹⁷⁸ Milieu théologico-politique, milieu social et historique, milieu physique, triple adéquation à réaliser par la bienséance.

Dans cette seconde famille, nous trouvons également la distribution, « que les Grecs appellent l'*Oikonomia*. » Le terme s'applique d'une part à l'économie du projet : très pragmatiquement, il s'agit de se conformer aux ressources naturelles du lieu, de profiter des matériaux et des

¹⁷⁶ Pierre Caye, *Empire et décor*, Paris, Vrin, 1999, p.75

¹⁷⁷ Livre I, chap.2

¹⁷⁸ Notons au passage le tour de force par lequel Vitruve laisse entendre le pouvoir de l'architecte thaumaturge qui, rivalisant avec les divinités, agit dans l'ombre en choisissant le « bon lieu ».

dispositions qu'il offre afin de ne pas dépenser inconsidérément le budget de celui qui fait bâtir. Mais l'économie concerne aussi la distribution interne du bâtiment, sa typologie pourrions-nous dire, qui doit être réglée suivant son « programme » car « une maison à la ville semble exiger un plan différent de celui d'une maison de campagne destinée à recevoir les récoltes, etc. », et suivant le caractère et la position sociale de l'habitant : homme puissant, commerçant, etc.

Barbaro a proposé une distinction des six principes formels vitruviens selon un axe comparable au nôtre :

« L'architecture peut être considérée :

- ou en elle-même (*per se*) :
 - o sous le rapport de la quantité, qui embrasse :
 - l'ordonnance
 - la symétrie
 - o sous le rapport de la qualité qui comprend :
 - la disposition
- ou relativement à (*secundum quid*) :
 - o l'aspect, duquel dépend l'eurythmie
 - o la bienséance qui n'est autre chose que la parfaite harmonie de l'ensemble
 - o l'habitude, qui donne naissance à la distribution. »¹⁷⁹

Ce tableau nous semble problématique à bien des égards mais il traduit pourtant une répartition entre des déterminations internes et externes, raison pour laquelle nous le reproduisons ici. Deux critiques peuvent lui être adressées. Premièrement, il cherche à considérer « l'architecture », et par là il faut entendre « la chose édifiée », alors qu'il nous paraît plus juste de voir dans les propos de Vitruve une réflexion sur les modes d'inscription de la ligne d'édifier, les schèmes opératoires dont elle procède afin d'aboutir à l'édifice. Deuxièmement, il reprend l'ordre d'apparition des six points dans le *De Architectura*, qu'il prend pour un enchaînement logique passant du *per se* au *secundum quid*, de

¹⁷⁹ Daniele Barbaro, *De architectura Vitruvii cum commentariis*, Venise, 1567, traduit et commenté dans Pierre Caye, *Le savoir de Palladio*, Paris, 1995, pp.181-189.

l'intériorité à l'extériorité. Aussi bien donc selon l'ordre des raisons que selon l'ordre temporel, la procédure voit se former l'édifice. Pris dans ces présupposés méthodologiques, Barbaro ne peut saisir le régime d'influence réciproque dans lequel sont prises ces opérations. Et notamment, il place l'eurythmie dans le *secundum quid*, comme une qualité dépendant de l'aspect.

b. Eurythmie

Si nous avons, pour notre part, finalement décidé de ne placer l'eurythmie ni dans la première ni dans la seconde famille, c'est que nous sentons qu'elle y est irréductible et occupe un statut à part. Il est vrai que Vitruve en dit peu de choses.

Nous pouvons, pour en saisir le sens, partir d'une note que place Claude Perrault dans sa traduction : « *L'eurythmie*. Ce mot, ainsi qu'il a déjà été remarqué, est pris de la musique et de la danse, et il signifie la proportion des mesures du chant et des pas de la danse. Il n'y a point de mot français, que je sache, pour l'exprimer, que *proportion*. Tous les interprètes ont cru que *l'eurythmie* et la *proportion* que Vitruve appelle *symétrie* sont ici deux choses différentes, par ce qu'il semble qu'il en donne deux définitions : mais ces définitions, à les bien prendre, ne disent que la même chose ; l'une et l'autre ne parlant, par un discours également embrouillé, que de la convenance, de la correspondance et de la proportion que les parties ont au tout. »¹⁸⁰

D'un côté donc, Barbaro la place du côté du « relativement à », c'est-à-dire des choses qui sont hétéronomes à l'architecture, de l'autre Perrault la rapproche de la convenance, de la correspondance et de la proportion que les parties ont au tout, autrement dit des choses qui définissent le *per se* de l'architecture.

L'embarras de Perrault devant le « discours embrouillé » et les erreurs des interprètes (dont Barbaro), est manifeste. Elle marque la profonde divergence de point de vue entre le rationaliste de la fin du 17^e et les Anciens. Pour Perrault, il doit y avoir une parfaite identification de l'*aspect*¹⁸¹ et de la *proportion*, elle-même réglée sur des rapports harmoniques déterminés par la raison. Il n'y a donc pas lieu de chercher ailleurs – dans une improbable « eurythmie » - la beauté de l'ouvrage, qu'accordent nécessairement et suffisamment l'ordonnance, la symétrie

¹⁸⁰ Claude Perrault, note n°8 du Livre I, chap.2 de sa traduction de 1684

¹⁸¹ Ce qui s'offre à notre perception visuelle.

(ou proportion) et la convenance des parties entre elles. Soit eurythmie veut dire convenance et proportions des parties, et donc ne mérite pas d'être mentionnée, soit elle ne veut rien dire.

On connaît par ailleurs la célèbre controverse qui opposa Perrault à Blondel. Alors que ce dernier, en digne héritier de Vitruve, continuait de voir dans l'eurythmie un art de la *finitio*, capable, pour les besoins de l'œil, de modifier les dimensions des fûts des colonnes ou d'incliner un fronton vers le spectateur, Perrault, lui, dénonçait « la double imposture de l'eurythmie vitruvienne contrevenant à la fois à la dignité de la raison et à la vérité de l'architecture. »¹⁸²

Dans notre tableau des schèmes de l'invention architecturale, séparant d'un côté les procédures endogénésiques, de l'autre les procédures exogénésiques, l'eurythmie paraît inclassable. Car si elle renvoie à l'appréciation de la justesse de la ligne, elle doit répondre à la fois des exigences internes et externes. La ligne juste est celle qui articule les deux types d'opérations, en résolvant par son tracé les éventuelles contradictions. L'eurythmie, en ce sens, est bien le schème transversal, sans lequel la conjonction des deux familles ne pourrait jamais devenir possible. Pierre Caye y voit avec raison l'opération consistant à *finir* l'œuvre. Une erreur serait pourtant d'en faire alors une opération « finale », intervenant en dernier et visant simplement à quelques corrections. Bien plus que cela, il est question de donner une *finitio*, une limite à l'édifice, limite qui épouse précisément cette ligne articulante en des pressions diverses. « La *finitio* consiste à donner sa *finis* à quelque chose. La *finis* d'une chose est sa limite ; lorsqu'il s'agit d'une terre, nous parlerons même de frontières et de confins. »¹⁸³ Nous ne suivons plus Pierre Caye, néanmoins, lorsqu'il pose cette opération *en-dehors* du projet, comme une opération de correction perspective qui serait de l'ordre de la sculpture¹⁸⁴, ou de la scénographie. Nous pensons au contraire que l'eurythmie, en tant que schème opératoire, est *au cœur* du projet architectural, si l'on accepte bien entendu de ne pas réduire celui-ci à une somme « d'attente minutieuse et de préparation raisonnée. »¹⁸⁵

En fait, Pierre Caye distingue l'eurythmie vitruvienne, extérieure au projet et fondée sur le « jugement de l'œil » et l'eurythmie humaniste,

¹⁸² Pierre Caye, *Empire et décor*, *op.cit.* Pour plus de détails sur la controverse, voir W. Herrmann, *La théorie de Claude Perrault*, chap. III, L'ajustement optique, Bruxelles, Mardaga, 1980, pp. 63-77.

¹⁸³ *Idem*, p.79

¹⁸⁴ « L'architecture laisse place à la sculpture : la main fait retour. », *Idem*, p.78

¹⁸⁵ *Idem*, p.79

« réintroduite (...) dans le mouvement même de conception du projet et de sa trame mentale. »¹⁸⁶ Comme il l'explique, « le travail de *finitio* doit dépendre ici de l'entendement procédural et non du jugement de l'œil ; l'eurythmie se met ainsi au service de la logique interne de l'œuvre sans pour autant que l'esprit de système de la *symmetria* appauvrisse le *disegno* des formes et déçoive le plaisir de la vue. »¹⁸⁷

Si nous pensons bien, avec Caye, que l'eurythmie, chez Vitruve, ne s'intègre pas dans la logique des procédures des deux familles d'ajustement (endogène et exogène), elle ne peut cependant en être dissociée aussi radicalement. Elle agit en sous-main comme un guide tout au long du « tracer » de la ligne d'édifier. Elle instaure tout au long des ruminations de l'architecte un espace d'évaluation qui fournit l'huile nécessaire au bon fonctionnement de la machine d'invention vitruvienne.

Les colonnes, par exemple, auront un diamètre variable, plus petit ou plus grand selon qu'elles sont placées dans l'intérieur obscur du temple ou au contraire à l'extérieur, en plein jour. Mais si les colonnes intérieures, d'un diamètre diminué, paraissent alors trop frêles, il faudra augmenter le nombre de leurs cannelures afin de compenser cet effet, la multiplication du striage « accrochant » le regard, le retenant plus longtemps sur le fût.

L'eurythmie réalise la concordance des exigences de natures différentes, au cours du processus de projection. Elle plie l'ordonnance à la convenance en donnant satisfaction à l'habitude, elle ajuste la symétrie à la disposition et à la distribution du projet. C'est véritablement *par elle* que s'élabore la ligne-limite qui à la fois partage et relie, distingue et articule.

La genèse d'une ville ou d'un édifice correspond donc à une opération complexe déterminée par de multiples exigences d'ordres à la fois physique et métaphysique, matériel et spirituel, constructif et esthétique, symbolique et utilitaire. On a vu comment les cinq schèmes se distribuaient de part et d'autre de la ligne eurythmique. Mais si, jamais chez Vitruve, l'édifier n'accède à un statut problématique, c'est que cette invention se déploie dans un monde supposé *convergent*. *Endogène* et *exogène* sont tenues par l'eurythmie. Que des erreurs, des défauts,

¹⁸⁶ *Ibidem*

¹⁸⁷ *Ibidem*

des ajustements manqués puissent survenir, c'est un fait évident qui justifie d'ailleurs toute l'entreprise vitruvienne de définition et de rassemblement de connaissances. Mais *en droit*, cet ajustement est possible. Vitruve invente sur la base d'une profonde analogie entre deux ordres qui se répondent et se renforcent mutuellement. Corps, édifice et univers sont traversés par les mêmes logiques d'organisation. L'eurythmie, alors, est bien plus l'instrument des retrouvailles entre ces dimensions du cosmos que la ligne errante de l'invention édicatrice moderne, telle que nous avons pu la définir à la première partie. L'*aedificatio* dévoile et inscrit, en répétant les contours d'un monde achevé. L'artefact, la machine architecturale, fonctionne comme l'univers qu'elle reproduit.

Vitruve n'a pas besoin d'instaurer un nouveau plan, une nouvelle image du monde capable d'accueillir les établissements humains qu'il projette. Le milieu associé de ses machines préexiste à l'*aedificatio* qui, dès lors, a pour enjeu de s'y adapter plus que de le transformer. C'est en ce sens que Françoise Choay a pu écrire que Vitruve « ne joue pas le rôle souverain du concepteur, mais celui d'un rassembleur et transmetteur du savoir. »¹⁸⁸ Son analyse, fondée volontairement sur le *texte* vitruvien, nous semble malgré tout manquer la dimension projective et inventive contenue dans le propos de l'architecte romain. En radicalisant l'opposition entre Vitruve et Alberti¹⁸⁹, elle évacue l'*inventio* qui sourde partout au fil du *De Architectura*. Ce que la lecture de Vitruve nous invite à méditer, c'est une invention architecturale dans laquelle il n'y a pas à proprement parler instauration d'un plan capable de recevoir les artifices, mais réplique infinie d'un ordre immuable¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Françoise Choay, *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980, p. 33

¹⁸⁹ Elle note que Vitruve énumère des concepts théoriques qui ne parviennent pas à s'assembler en système, ses dix livres ne forment pas une totalité organique, et l'autorité sans réserve qu'il accorde à la tradition ne lui permettent pas de s'en détacher et donc de mettre en place une entreprise autonome et critique, critère décisif dans la classification que propose Choay pour discerner un texte instaurateur. Choay y reconnaît malgré tout le statut de tentative prémonitoire, tentative seulement puisque le monde dans lequel évolue Vitruve ne lui offre pas le support nécessaire à l'aboutissement de sa démarche. Quinze siècles plus tard, Alberti bénéficiera, lui, d'un contexte favorable à la réussite de sa démarche.

¹⁹⁰ Choay explique que les textes concernant l'architecture et la ville issus des plus anciennes cultures urbaines, ne peuvent, eux non plus, bénéficier de l'appellation « texte instaurateur ». Elle leur préfère le qualificatif de « prescriptifs » dans la mesure où « ils rassemblent un ensemble de prescriptions visant la transcription au sol, en trois dimensions, d'une cosmologie (...) qui impose sa structure à l'ensemble des pratiques sociales, du religieux au politique, et dont elle redouble la puissance. » (*La règle et le modèle, op.cit.*, pp35-36). Il s'agit donc de règles qui assurent un procès de réplique, de reproduction d'un ordre transcendant, préétabli. Le *De Architectura* se situe sans doute quelque part entre ces textes et ceux qui, visant une transformation du monde, viendront par la suite.

Françoise Choay a raison de voir dans l'entreprise vitruvienne une tentative originale de collecter sous la forme de totalité organisée une somme considérable d'informations et de matériaux jusqu'alors éparpillés. Et de noter que ce projet est d'une nature toute différente que celui qu'entreprendra plus tard Alberti. « L'architecte romain n'est pas un créateur dans l'acception renaissante et albertienne de ce terme. S'il ne parvient pas à libérer le démiurge qui sommeille en lui, s'il échoue dans la synthèse, quitte à postuler un ordre et une logique absents, c'est que son époque ne lui fournit pas les moyens conceptuels qui lui permettraient de réaliser son projet ou plutôt de le définir. Trois éléments lui font défaut : l'objectif d'un fondement, l'hypothèse de l'autonomie de l'acte bâtisseur, et le concept d'un temps créateur ».¹⁹¹

Quinze siècle plus tard, Alberti écrit le *De re aedificatoria*, et nous allons voir qu'avec lui, l'intelligence édifiatrice prend moins l'aspect d'un outil *pour* retrouver l'ordre et l'harmonie cosmique que la fonction d'une arme *contre* une nature indifférente à l'homme dès lors plongé dans une condition précaire.

¹⁹¹ Françoise Choay, *La règle et le modèle*, *op.cit.* pp.153-154

B. La ligne générative

1. Un humanisme inquiet

Au premier abord, le *De re aedificatoria* se présente comme une actualisation du traité vitruvien. Sa structure en dix livres et surtout les multiples emprunts¹⁹² qu'Alberti fait au *De architectura* rendent ces textes parents. Ils ressortissent tous deux du genre des traités, dans lequel il s'agit de faire le tour d'une question, en l'occurrence l'architecture. Cette parenté abusive est renforcée par les lectures qu'en ont faites de nombreux traducteurs et commentateurs. Ainsi, selon Françoise Choay, le simple fait que le titre, *De re aedificatoria*, ait été traduit fréquemment par *L'Architecture* ou *Les dix livres d'architecture*, oblitère la dimension singulière portée par le titre qu'Alberti donne à son ouvrage. Comme elle l'écrit, « ce n'est pas par hasard qu'Alberti, fin latiniste, a choisi l'insolite adjectif *aedificatorius*, non attesté dans le latin classique. La traduction la plus fidèle est en fait, *Sur la question de l'édifier*. Car ce traité technique est aussi bien une méditation sur le sens qui fonde le déploiement transformateur des humains dans le monde naturel. »¹⁹³

Et pourtant ces deux textes, et les deux conceptions de l'édifier qu'ils emportent, sont profondément différents. Entre Vitruve et Alberti, ce sont mille cinq cents ans d'histoire, mais surtout le fossé qui séparent deux paradigmes. Vitruve et Alberti n'habitent pas dans le même monde, et leur « projets » respectifs ne peuvent être compris sans leurs rapports aux plans problématiques qui les portent et qu'ils contribuent à rendre sensibles.

Le trait le plus marquant de l'humanisme renaissant est l'apparition d'une nouvelle figure, la Fortune, traduisant le démantèlement d'une image du monde organisée autour d'une providence divine, d'un *logos* tout puissant, d'un enchaînement des causes. Le chaos menace désormais les existences livrées aux vicissitudes. L'inquiétude qui émane de cette fragilité traverse les écrits de Pétrarque, de Boccace, du

¹⁹² En premier lieu la célèbre triade, mais aussi certaines références aux textes antiques, certains récits sur les origines des ordres.

¹⁹³ Françoise Choay, Introduction à la traduction du traité. Leon Battista Alberti, *L'art d'édifier*, Seuil, 2006, p. 20. Dans les pages suivantes, nous nous référons à cette traduction pour les citations d'Alberti.

Pogge, mais aussi d'Alberti¹⁹⁴. Ce dernier produit un certain nombre de textes de natures diverses, politiques, ironiques, et bien-sûr techniques, parmi lesquels le *De re aedificatoria* qui transpose cet état critique dans le champ de l'architecture. Comment édifier dans le chaos, face au désordre ? Le problème d'Alberti, on le voit, est bien différent de celui de Vitruve pour qui l'édifier s'inscrivait dans une structure harmonique qu'il ne bouleversait pas mais contribuait au contraire à révéler.

La Fortune propose un terrain meuble à toute institution, à tout fondement, rendant cette opération à la fois nécessaire et problématique. Nécessaire, car c'est par la fondation que seule peut se reconquérir la stabilité qui ne se trouve nulle part. Problématique, car cette opération doit plonger ses artifices au cœur même du chaos. Comment penser cet acte qui prétend asseoir la *virtus*, c'est-à-dire la constitution de la force propre de l'homme, sur un vide que le *Logos* ne comble plus ? Il est évident qu'ici l'édifier prend tout son sens d'*invention*, tel que nous pouvons encore l'entendre aujourd'hui, et c'est sans doute avec Alberti que sont jetées les bases des paradoxes qui animent encore actuellement les questions relatives à l'édification.

Les commentateurs s'accordent aujourd'hui à reconnaître dans le traité albertien un texte instaurateur de la discipline architecturale, autonome, fondée sur le projet. Il est évident que comparé aux prémisses vitruviennes, le *De re aedificatoria* prend le problème à bras le corps. Bien que nous ayons pu dégager les schèmes opératoires de la conception chez Vitruve, il nous a fallu pour cela lire entre les lignes. Chez Alberti au contraire, il s'agit clairement d'explicitier les modalités de ce geste. Choay a montré sans qu'il soit besoin ici d'y revenir, que les opérateurs que l'auteur met en place ont moins pour fonction de qualifier l'œuvre que la mise en œuvre elle-même¹⁹⁵.

Le chapitre 2 du livre I présente les six parties constitutives de l'art d'édifier, relevant pour Alberti de la même nécessité dans le domaine de la conception que les lois de la nature dans la genèse des êtres vivants. Les six opérateurs sont : la région, l'aire, la partition, le mur, le toit et l'ouverture. L'ordre dans lequel ils sont progressivement établis, suit une logique allant de l'analyse de l'espace naturel dans ses multiples composantes (topographique, géologique, hygrométrique, climatique, etc.) jusqu'au mode de réalisation des ouvrages bâtis. On passe d'un champ élargi à un champ de plus en plus restreint, mais aussi de plus

¹⁹⁴ « Qui niera que ce qu'on appelle la Fortune, quelle qu'en soit la nature, joue un grand rôle dans les affaires des hommes ? », Alberti, *De re aedificatoria*, p.71

¹⁹⁵ Voir en particulier *La règle et le modèle* (op.cit) et l'introduction de *L'art d'édifier*, (op.cit.)

en plus précis. A travers ce mode opératoire, l'activité édicatrice s'intensifie, l'art d'édifier se concrétise, et la pression du geste humain se renforce : alors qu'au niveau de la région, il s'agit de saisir les lignes de forces d'un environnement afin d'en débusquer les potentialités et les risques, au niveau de l'aire, il est déjà question d'un choix d'implantation. Cette progression linéaire continue dans le passage de l'aire au plan (ou partition), consistant à délimiter celle-ci en aires plus petites, puis dans le passage du plan au mur et ainsi de suite jusqu'à l'ouverture. A ces « parties » de l'édification, Alberti associe trois règles qui leur sont communes et qui reprennent les fameux principes vitruviens : la commodité, l'utilité et la beauté.

Alberti construit ainsi une armature générale et générative capable d'affronter la diversité des situations, des programmes, une démarche universelle assurant chaque pas du concepteur à mesure de sa progression. Mille autres précautions seront apportées tout au long de l'ouvrage par Alberti, allant de la recommandation faite au concepteur de s'en tenir à la plus stricte parcimonie dans les dépenses, au choix des types de sables pour fabriquer un mortier adapté en passant par le dialogue incessant avec ses pairs et la conception de maquettes pour évaluer les formes au cours du processus de conception.

Comment pourrions-nous le plus justement caractériser l'édifier albertien ? Comment décrire la nouvelle signification qu'il acquiert et que le *De re aedificatoria* pose radicalement ?

Comme nous le rappelions succinctement plus haut, il s'agit pour l'humanisme renaissant de penser l'installation de l'homme au monde dans un rapport problématique, et même polémologique à une Fortune capable d'anéantir son œuvre. C'est donc un nouveau type de projet qui apparaît : un projet en mesure de contrer les forces de destruction omniprésentes. La ligne d'édifier doit être mue par une volonté de résistance. Résistance à la *furor* d'une nature désormais ambivalente, mais surtout indifférente à l'homme. Résistance à un temps dévastateur des institutions. Résistance à l'homme même, et à son pouvoir d'autodestruction. L'édifier se développe dans cette résistance, et le projet qui le sous-tend se définit d'abord *contre*. Ce thème du projet *contre*, comme une lutte active, sera repris fréquemment jusqu'au 20^e siècle, et notamment par Argan selon qui « on ne fait jamais un projet pour, mais toujours contre quelqu'un ou quelque chose. »¹⁹⁶

¹⁹⁶ Argan, Giulio Carlo, "Projet et destin" in *Projet et destin*, Les éditions de la passion, 1993, p.50.
« On ne fait jamais un projet *pour*, mais toujours *contre* quelqu'un ou quelque chose : contre la

Mais ce projet ne peut être mis en place *ex-nihilo*, il ne peut s'affranchir du monde dans lequel il prend naissance, quitte à le transformer complètement. Certes il se mesure au destin dont il représente l'autre, il s'oppose, il est *contre*, mais il ne saurait le faire sans être aussi *avec*. Avec le temps, temps de la création, de la conception et de la mise en œuvre, temps humain de l'histoire, temps astronomique des grands cycles. Avec la nature aussi qui peut certes détruire mais tout autant fournir les bases d'une genèse, que ce soit sur le plan de ses lois de fonctionnement ou sur celui des ressources qu'elle fournit. Avec les hommes enfin qui, capables du pire, sont aussi en puissance du meilleur, si tant est que la *virtus* parvienne à se déployer.

Bref, il y a une profonde ambivalence dans l'édifier albertien : une ambivalence du fond, du milieu qui ne cesse de présenter deux faces, destructeur ou constructif, ennemi ou allié. Et par conséquent une ambivalence du projet lui-même qui va devoir se frayer un chemin au cœur du territoire ennemi pour y débusquer les ressources. L'entreprise albertienne est une vaste opération de tri sélectif par lequel se manifeste sa dimension critique. La *ratio* fonctionne comme l'arme de l'architecte errant, menant son projet contre/avec des puissances qui l'excèdent, infléchissant les lignes de force pour la constitution d'un milieu habitable.

2. Linéaments

Ce qui apparaît très clairement à la lecture du traité, et que nous allons mettre en évidence dans les pages suivantes, c'est la façon dont la ligne d'édifier, en même temps qu'elle dessine les contours de l'artifice, redonne au plan, au fond, toute sa sauvagerie. Par là se fait jour tout le paradoxe de l'édification, puisque le tracé de la ligne frôle toujours le chaos qu'il s'agit de conjurer. Relisons la partie consacrée aux six opérateurs.

Une précision doit cependant précéder notre lecture. La « ligne d'édifier » qui constitue pour nous le fil conducteur des différentes « phases » (Vitruve, Alberti, Ledoux, Le Corbusier), prend chez Alberti le nom de *lineamentum*. La signification de ce terme pose problème et les

spéculation immobilière, les lois ou les autorités qui la protègent, contre l'exploitation de l'homme par l'homme, contre la mécanisation de l'existence, contre l'inertie de l'habitude et des coutumes, contre les *tabous* et la superstition, contre l'agression des violents, contre l'adversité des forces naturelles. Surtout, on conçoit un projet contre la résignation à l'imprévisible, au hasard, au désordre, aux aveugles coups de boutoir des événements, au destin. »

traducteurs français hésitent à le traduire par « dessin ». Il est clair que pour Alberti, ces *lineamenta* sont les lignes mentales qui, affranchies de la matière, donnent « la possibilité de percevoir que plusieurs édifices ressortissent aux mêmes linéaments lorsqu'ils présentent une seule et même forme, c'est-à-dire quand leurs parties ainsi que la position et l'ordre de chacune d'entre elles coïncident par tous leurs angles et leurs lignes. » La langue française ne possédant ni le *disegno* italien, ni le *design* anglais, Choay et Caye décident de conserver, faute de mieux, le terme anachronique *linéaments* pour leur traduction, suivant donc en cela la traduction de Jean Martin.

Dans le chapitre 1 du livre I, Alberti pose, selon la logique aristotélicienne, d'une part la forme mentale, de l'autre la matière. « L'art d'édifier est entièrement fondé sur les linéaments et la construction. » Les premiers sont « produits par l'intelligence, la seconde engendrée par la nature ». Cette dichotomie pourrait laisser croire que la ligne dessine une forme abstraite qui s'incarne ensuite dans une matière docile. La suite de l'ouvrage contredit pourtant ce schème : en effet, nous allons le voir, la ligne d'édifier est *négociée*, et la forme de l'édifice n'est jamais abstraite de la matière qui d'ailleurs laisse vite sa place à une pluralité de *matériaux*. Ainsi, si les linéaments sont bien des lignes mentales, elles ne sauraient être pensées ni tracées sans s'infléchir en fonction de ce qu'engendre la nature. « La main de l'ouvrier expérimenté », dont parle Alberti dès le prologue, intervenant pour « adapter la matière aux linéaments » pourrait tout aussi bien faire l'inverse tant sont présentes dans le traité les déterminations matérielles. Une lecture trop hâtive du traité oblitère cette dimension, préférant y voir le triomphe du projet idéaliste, et ôtant ainsi l'inquiétude qui l'habite constamment.

a. Regio¹⁹⁷

« La région est l'étendue et la physionomie de la contrée environnant le lieu où l'on doit édifier »

Alberti commence comme Vitruve, par le milieu géographique, qu'il faut savoir déchiffrer. Il est question, comme chez son prédécesseur, de chercher le bon lieu. Pour cela, l'architecte doit se faire diagnosticien, recenser les signes évidents et ceux qui le sont moins.¹⁹⁸

Chez Alberti, et à la différence de Vitruve, la région peut être corrigée. La terre et l'eau « peuvent être corrigées par la technique et l'intelligence humaine lorsqu'elles présentent quelque défaut. » Seul le ciel est inaccessible au champ opératoire des hommes.

b. Area

La détermination de l'aire passe par la sélection au sein de la région, d'une portion de territoire plus restreinte, et de sa préparation en vue d'accueillir l'édifice. C'est avec cette opération qu'est introduite la ligne d'édifier au sens propre. Comme le note Argan, la distinction entre la *regio* et l'*area* n'est pas seulement quantitative puisque la seconde est une portion de la première. « La *regio* se définit par les facteurs naturels qui la constituent : plaine, montagne, cours d'eau, conditions climatiques, etc. L'*area* se définit en termes géométriques : lignes et angles (...) Lorsqu'on délimite le périmètre de la ville, la raison géométrique se superpose à la configuration naturelle du terrain. »¹⁹⁹ C'est pour cette raison qu'Alberti propose une courte digression sur le sujet avant d'aborder le deuxième opérateur, car « il convient à ceux qui traitent la configuration de l'aire de connaître les éléments au moyen

¹⁹⁷ La partie sur la région est sans doute, pour nos yeux contemporains, la plus étonnante et la plus douloureuse. Elle est pratiquement inutile aujourd'hui, nous ne cherchons plus les lieux où bâtir les villes. Le territoire est saturé. Il est probable que la répétition des mêmes figures, fréquente chez les architectes des siècles précédant le 20^e, n'était pas la marque d'un manque d'imagination, mais provenait du fait que le site participait activement à la diversification des édifices. Aldo Rossi remarquait que « l'assurance avec laquelle les Romains répétaient des éléments identiques lorsqu'ils construisaient de nouvelles villes, parce qu'ils laissaient justement au « locus » le rôle de les transfigurer, [fait] entrevoir l'importance extrême de toute cette problématique. Cela nous permet notamment de comprendre pourquoi l'architecture était si importante dans le monde antique et pendant la Renaissance italienne. Elle « conformait » un site ; les formes architecturales se transformaient à travers la transformation plus générale de ce site, elles faisaient un « tout » avec lui, elles étaient au service d'un événement tout en se constituant elles-mêmes comme événement. » (*L'architecture de la ville* [1966], Edition de l'Equerre, Paris, 1984, p.132)

¹⁹⁸ Cf. Hippocrate, distinction entre les signes patents et les signes cachés, *De l'art*, IX, 1.

¹⁹⁹ Giulio Carlo Argan, "Le traité De re aedificatoria", in *op. cit.*, p.92

desquels on réalise le tracé lui-même. »²⁰⁰ Alors que dans le choix de la région, elle survolait encore un milieu en quête des conditions les plus favorables, ici, dans le tracé de l'aire, elle plonge au cœur de celui-ci et affronte la quadriélémentarité du monde naturel.

Les *lignes de terre*, d'abord, lignes tectoniques qui transportent les charges. C'est ce problème qui occupe la plus grande partie du chapitre : comment s'inscrire dans un sol ? Le sol, ici n'est pas neutre, c'est un sol actif, meuble, que réveille la moindre intervention humaine. Ainsi du tracé des limites de l'aire et de ses murs de soutènement : « On prescrit d'établir les angles du côté où se concentr[e] la poussée d'une masse rocheuse qui menace l'édifice (...) de façon à diviser les charges et à annuler les dommages imminents grâce aux murs qui luttent, pour ainsi dire, contre l'agression en lui opposant non pas la faiblesse de leur flancs mais la solidité de leur front. Et si le dessin de l'édifice t'empêchait d'utiliser un angle comme tu l'entends, il faudrait te servir de la courbe... »²⁰¹ L'objectif de durabilité doit être atteint quelque soit la topographie : en plaine, en pente ou sur un sommet. Chaque configuration du terrain implique une disposition particulière des angles de l'aire. Et celle-ci répond au principe d'économie, de parcimonie qu'Alberti revendique tout au long du traité. Par exemple, si l'on place l'aire au sommet d'une éminence, il conviendra « à la fois d'araser la partie du sommet et de remblayer la partie en pente. » Comme l'architecte de la ville d'Alatri qui « prit soin (...) de consolider et d'étayer, au moyen de blocs rocheux arrachés au sommet, la base de la citadelle ou du temple, seule visible aujourd'hui après la destruction de l'ensemble des superstructures. »²⁰² Stratégie de division des forces, stratégie de remploi des ressources locales : un effort minimum pour un effet maximum, c'est le principe d'économie. Le génie de l'architecte passe non seulement par la position, mais aussi par le dessin même des murs de soutènement qui peut atteindre une grande complexité en fonction des poussées qu'il reçoit. Ainsi en est-il de ce mur « formé d'hémicycles dont le dos [est] encastré dans la montagne pour en retenir la masse » qui « sans être massif, présente autant de résistance que s'il l'était entièrement car il est aussi épais que la flèche de ses nervures. »²⁰³ Le mur n'est pas nécessairement uniforme, son dessin peut varier selon la variation de la pression exercée. Le mur de Tarquin, par exemple est équipé de contreforts, mais « les architectes ne

²⁰⁰ Alberti, *L'art d'édifier*, op.cit. p.73

²⁰¹ Alberti, p.75

²⁰² Alberti, p.77

²⁰³ *Ibidem*

s'astreignaient pas partout à mettre entre les contreforts une distance égale à la hauteur du mur de soutènement ; mais selon la solidité ou au contraire, si je puis dire, la labilité de l'éminence contre laquelle ils construisaient, ils les ont tantôt espacés, tantôt rapprochés. »²⁰⁴

Les lignes de terre se composent avec les *lignes de l'eau*, qu'il s'agisse de l'eau courante des rivières qui comme à Pérouse, « coule entre les monts Lucinius et la colline sur laquelle la ville est implantée [et] ébranle toute la masse rocheuse qui la surplombe, parce qu'elle creuse la colline en rongant sans cesse son pied », ou de l'eau de pluie. Cette dernière appelle une légère inclinaison du sol, une pente suffisante pour les évacuer.²⁰⁵

Mais ce sont aussi les *lignes d'air*, les vents, auxquels la ligne d'édifier opposera ses angles afin, comme pour les charges terrestres, de diviser les forces de leurs assauts²⁰⁶. L'air, cependant, ne provient pas seulement du ciel, il peut également émaner du sol lui-même, comme à Venise, dans le temple de Saint-Marc, où l'architecte, « tout en consolidant l'aire du temple aussi fermement que possible, (...) y laissa plusieurs puits qui procuraient une issue facile aux vapeurs susceptibles d'être conçues dans les profondeurs de la terre. »²⁰⁷

L'air, dans la physique qualitative des quatre éléments, tend vers le haut, vers son lieu naturel, poussé par le feu souterrain, *ligne de feu*. Le choix de la bonne orientation solaire est enfin déterminant dans l'implantation de l'édifice dans la région.

La ligne d'édifier, on le voit, compose avec les lignes de force naturelles d'un monde physique dynamique dont la puissance menace sans cesse de briser les ouvrages. L'aire est fondamentale car c'est par elle que devient possible la suite de l'édification. Elle forme une espèce de plan mixte, interface dessinée par l'intelligence pure dans sa rencontre avec les éléments. Il y a presque une *metis*, au sens où les Grecs pouvaient l'entendre, c'est-à-dire une ruse de l'intelligence, par laquelle l'architecte plie son ouvrage en fonction d'un champ de puissance excessif, et par laquelle il tire avantage d'une situation difficile²⁰⁸. Cette ruse n'est cependant pas l'apanage du tracé de l'aire, elle se déploie en fait tout au long de l'édification, comme nous le verrons.

²⁰⁴ *Ibidem*

²⁰⁵ *Idem*, pp.78-79

²⁰⁶ *Idem*, p.75

²⁰⁷ *Idem*, p.78

²⁰⁸ Voir à ce sujet Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009

c. Partitio

La partition voit s'intensifier la ligne d'édifier qui va maintenant se différencier en fonction de ses propres exigences, raison pour laquelle Alberti peut écrire : « Toute la puissance de l'esprit, tout l'art et toute la compétence d'édifier se concentrent dans la partition. »²⁰⁹ Jusqu'à présent, en effet, il s'agissait de composer avec des forces physiques latentes : la région et l'aire relevaient de la préparation, formant les conditions de possibilité de l'édification au sens fort. Par ce travail préparatoire, l'architecte est en puissance d'édifier, mais l'acte d'édifier se poursuit ici par une opération déterminante appelant une logique propre. La partition est un art dans l'art. Par elle, deux opérations sont menées simultanément. D'une part, la différenciation des membres de l'édifice qui est « une sorte de corps » : chaque partie, ou chaque membre se distingue des autres par son usage, sa dignité, sa position et sa dimension. Cette première opération répond à un principe récurrent chez Alberti, la variété, principe découlant de la nécessité puisque, à l'image du corps d'un animal ou d'une plante, chaque organe ou chaque membre se différencie nécessairement des autres à l'aune de la fonction qu'il doit remplir. « Je voudrais, insiste Alberti, que tous les membres ne soient pas figurés par un seul tracé qui supprimerait toute différence entre eux ; mais les uns donneront du plaisir s'ils sont grands, d'autres conviendront s'ils sont petits, d'autres recueilleront les suffrages parce qu'ils tiennent du juste milieu. C'est pourquoi nous apprécierons certains membres formés de lignes droites, d'autres de lignes courbes et d'autres encore dont le tracé associe l'une et l'autre espèce de lignes ; ... » Mais cette opération de différenciation permettant d'atteindre le maximum de variété ne saurait être effectuée sans la seconde qui, en quelque sorte, agit comme un garde-fou à l'émancipation débridée des parties : « ... garde-toi toutefois, comme je le recommande souvent, de tomber dans le défaut qui te ferait apparaître comme l'auteur d'un monstre aux épaules ou aux flancs inégaux. La variété est en toutes choses le sel de la grâce, à condition d'être obtenue par la correspondance mutuelle de parties distantes entre elles ; mais si ces parties, dispersées et sans liens, se heurtent par leur disparité, la variété de l'ensemble sera alors tout à fait choquante. »²¹⁰

Si la préparation de l'aire se trouvait prise dans un corps à corps complexe avec des lignes de forces destructrices en provenance du

²⁰⁹ Alberti, *De re aedificatoria*, op.cit.p.79

²¹⁰ *Idem*, p.81

monde naturel, l'opération de partition affronte un ennemi autrement plus difficile à vaincre : la monstruosité impliquée dans sa propre logique interne. La différenciation ouvre sur un délire que Vitruve ne pouvait concevoir ; en ouvrant le champ à son autonomie, Alberti ouvre aussi celui de l'anomalie. Le « désir dérégulé d'édifier », qu'il blâme dans ce chapitre, réintroduit la démesure, l'*hybris*, au cœur du processus de conception. La ligne d'édifier menace toujours de s'enfler monstrueusement, en dépassant ses propres limites. *Varietas* et *concinnitas* agissent donc de concert, et c'est la même ligne qui en accorde les exigences.

Alberti reprend la triade vitruvienne mais l'infléchit à son propos : *firmitas*, *utilitas* et *venustas* deviennent *necessitas*, *commoditas* et *voluptas*. Dans l'activité de partition, la différenciation répond à la commodité des différents usages, et à la nécessité présente partout dans la nature qui donne l'exemple. Mais c'est la *voluptas*, c'est-à-dire la beauté, l'harmonie du tout qui, par le jeu d'un accord des parties entre elles, la *concinnitas*, maintient l'ensemble. La laideur est, chez Alberti, le risque permanent et le danger ultime qui guette l'architecte.²¹¹

d. Paries

Le tracé des murs occupe ici une place relativement peu importante. Il est vrai qu'Alberti en a déjà longuement traité à l'occasion des murs de soutènement de l'aire. L'observation faite alors concernait la forme de ces murs : celle-ci devait en quelque sorte désarmer les forces naturelles en opposant à leur pression des angles capables de les diviser et ainsi de les annuler. Les linéaments s'infléchissaient, à l'aune du rapport négocié avec des forces exogènes. Dans la partie strictement consacrée au mur, Alberti propose de « ne jamais tirer une ligne droite qui fut trop longue ou qui [ne soit] interrompue soit par l'infléchissement de lignes courbes, soit par l'intersection d'un angle. »²¹² Cette disposition doit être comprise comme le moyen le plus efficace de fournir au mur « une sorte d'étau pour le renforcer. » La ligne se courbe et se brise ici, non plus tant pour parer aux pressions externes, que pour assurer une auto-consistance à l'ouvrage qui menace toujours de se déformer sous son propre poids.

La pensée constructive albertienne répond à un élémentarisme des parties structurelles, et notamment à une division claire des éléments en

²¹¹ *Idem*, p.456

²¹² *Idem*, p.82

portants et portés. Le mur porte et le toit est porté. Il répond ainsi au deuxième genre d'architecture, tel que Simondon le définit²¹³. Pour ce dernier en effet, les systèmes constructifs se divisent en trois familles. La première, syncrétique, symbolisée par la voûte, est caractérisée par un passage en gradient depuis la clef, entièrement portée, à la culée, entièrement portante. La deuxième consiste en une disjonction des éléments au sein de l'ensemble en fonction de leur rôle structurel. La troisième et dernière famille correspond à une synthèse nouvelle du portant et du porté permise par des matériaux mixtes comme le béton armé.

Alberti propose donc ici une logique conforme à une division structurelle. C'est la raison pour laquelle le mur est tracé de façon à générer, par sa géométrie même, ses propres étais qui lui sont comme incorporés. La fonction de « contreventement » du mur, qui dans un système complexe de la troisième famille, est par exemple assurée par le plancher, ou le toit, n'est pas satisfaisante pour Alberti, et ce au nom de cette logique élémentariste. Ainsi, commentant la basilique Saint-Pierre de Rome, il écrit : « au-dessus d'une série d'ouvertures rapprochées et continues, on a élevé un mur très haut et très long, privé du renfort de toute ligne courbe et du soutien de tout étau (...) De ce fait, sous l'attaque continue des vents, le mur s'est déjà incliné de plus de six pieds par rapport à la verticale ; et je ne doute pas qu'une faible poussée, ou une légère secousse ne le fasse un jour s'effondrer. S'il n'était pas retenu par les poutres du toit, sans doute s'écroulerait-il de lui-même sous l'effet de son inclinaison actuelle. »²¹⁴

L'autoconsistance du mur chez Alberti n'est cependant pas synonyme d'homogénéité. Le livre III, consacré à la construction, revient sur le problème du mur et détaille ses différentes composantes ainsi que leurs articulations, leurs liaisons. Ces dernières sont d'une importance extrême puisqu'elles maintiennent ensemble les composantes de l'ensemble, or c'est précisément entre ces matériaux hétérogènes, entre les structures internes diverses que s'insinuent les forces de dissociation ruinant l'ouvrage. La pensée d'Alberti ne cesse d'aller et venir entre ce qui est produit par l'homme, en l'occurrence ici le mur, et ce qui est généré par la nature. Objets naturels et artificiels partagent la caractéristique d'être tous des composés, soumis donc aux mêmes risques de désolidarisation. Les corps assemblés et liés entre eux par l'architecte sont faits de parties, microstructures fibreuses ou

²¹³ Gilbert Simondon, *L'invention dans les techniques*, Seuil, Paris 2005, p.129

²¹⁴ Alberti, *De re aedificatoria*, *op.cit.*, p.84

granulaires, veines, bulles. Assemblage et agrégation correspondent aux deux modes de liaisons des corps²¹⁵.

La matière chez Alberti n'existe jamais de façon abstraite mais toujours par les matériaux, et ceux-ci sont infiniment différenciés par les figures implicites qui forment leur texture. Les bois, mais aussi les pierres présentent des fibres où des veines qui sont tout autant la cause de leur résistance que la raison de leur faiblesse. C'est pourquoi le matériau ne se dissocie jamais de sa mise en œuvre ; c'est l'adéquation de ces deux principes qui rend l'ouvrage inaltérable.

Le mur, donc, chez Alberti se compose d'une partie inférieure (la base), d'une partie intermédiaire (le corps) et d'une partie supérieure (le couronnement). A cette division altimétrique s'ajoute une division structurelle : les « os » sont les piles, angles, montants, et les « parties de complément » sont les zones de remplissage entre les os et la « peau » ou « écorce »²¹⁶. Ces différents éléments sont liés entre eux par un complexe de chaînes, maintenant les peaux intérieures et extérieures mais aussi les « os » entre eux. Il s'agit donc d'une véritable machine qui ne peut donc être « élémentaire » qu'à l'échelle de l'édifice tout entier. L'analyse plus fine du mur que mène Alberti met en évidence sa complexité. Françoise Choay a noté la fluidité analytique de l'auteur, capable de passer d'une échelle à une autre en mobilisant une même logique structurale. La ville, comparée, dans le livre II, à une « grande maison » est évidemment l'occurrence la plus remarquable de ce saut d'échelle. Dans l'exemple que nous venons de traiter, la même vision « fractale » est à l'œuvre. La ligne d'édifier passe d'une échelle à l'autre et ce aussi bien dans le registre fonctionnel que structurel ou harmonique.

Il est remarquable que la partie du livre II consacrée au mur traite majoritairement des colonnes puisque « aussi bien une rangée de colonnes n'est rien d'autre qu'un mur percé et ouvert en de nombreux endroits. »²¹⁷ On comprend ici toute l'importance de la démarche tectonique d'Alberti, car si la rangée de colonnes peut être comparée au mur, c'est uniquement en vertu de sa fonction constructive. La descente des charges le long du fût est la plus pure expression des forces qui transitent de manière invisible dans le mur. La colonne « montre » pour

²¹⁵ Alberti reprend ici des éléments de la physique aristotélicienne qui divise les anhoméomères (assemblage) et les homéomères (agrégation)

²¹⁶ *Idem*, p.150-159

²¹⁷ *Idem*, p.82

ainsi dire le « schéma statique ». Elle expose les trajectoires en les isolant, en les extirpant de la muralité.

Cette conception du mur comme rangée de colonnes montre à quel point est ici évacuée la fonction spatiale limitative du mur. Nous n'avons pourtant pas encore, au livre II, abordé la dimension constructive qui ne sera traitée qu'au livre suivant. Rappelons qu'Alberti s'est donné ici, dans ce premier livre, l'ambition d'écrire sur les « linéaments », les lignes mentales par lesquelles l'œuvre est édifiée. Et, alors que l'on pourrait s'attendre à une description de cet opérateur, *le mur*, centrée sur sa capacité à partitionner l'espace, à clore, à protéger, bref à définir des lieux différenciés, il n'en est fait nulle mention.

Benoît Goetz²¹⁸, dans sa réflexion sur la définition de l'architecture, et soucieux de rapporter celle-ci au geste fondamental du partage des lieux, semble faire un usage erroné du mur albertien lorsqu'il écrit : « La muralité est, en effet, un *trait* spécifiquement architectural. Le mur est un trait d'architecture. La sculpture, elle, n'a pas de murs. La compartimentation est une partie essentielle de l'architecture. Pour reprendre la liste albertienne des principes de l'architecture, on peut dire que la *région* et l'*aire* précèdent l'édification, tandis qu'*ouvertures* (percelements) et *couvertures* (toits) viennent en quelque sorte, du moins logiquement, après la compartimentation. »²¹⁹ Nous ne pouvons le suivre. D'une part parce qu'il nous semble au contraire que l'édification circule tout au long des six opérations, et ne se réduit nullement au compartimentage. Nous avons montré précédemment comment la ligne d'édifier se construisait dans ses rapports conflictuels à un fond qu'elle participait à « réveiller », et en quel sens chaque opérateur confère un nouveau mouvement, une vibration nouvelle, à cette ligne active. D'autre part parce qu'il n'y a pas de chronologie dans l'invention architecturale : c'est même une évidence qu'éprouve tout architecte de reconnaître que la logique de l'édifier prend des chemins paradoxalement non linéaires, la ligne bifurquant sans cesse, passant du mur au toit, du vent à la terre, de la brique à la corniche. Espace-temps paradoxal de la création. Enfin, si nous relisons les six principes que donne Goetz d'après Alberti, nous observons qu'il mêle « partition » et « mur » en un seul²²⁰, le « compartimentage ». Cette lecture ne permet

²¹⁸ Benoît Goetz, *La dislocation – Architecture et philosophie*, Paris, Les éditions de la passion, 2001

²¹⁹ *Idem*, p.23

²²⁰ Il est vrai qu'il se réfère à la traduction de Jean Martin, de 1553, fort discutable puisqu'elle traduit : *regio, area, partitio, paries, tectum, aperto* par « région, aire, place, partition, paroi, ouverture. » Selon cette traduction, le toit, *tectum*, est évacué. Lui est substitué la « place »... La

pas de saisir correctement le rôle de la *partitio*, qui est à notre avis, bien plus celui d'une distribution organique de l'édifice que celui d'une division par l'artifice du mur. Et comme nous l'avons vu, le mur n'est pas posé par Alberti, du moins pas nécessairement comme un découpage, un partage. Bref, l'interprétation spatialisante d'Alberti ne paraît pas convaincante tant elle oblitère les puissants dynamismes qui foisonnent sous la main de l'architecte.

e. Tectum

Si nous voulions trouver dans la muralité une « origine » à l'architecture, ou une spécificité, à l'instar de Benoît Goetz, nous ne nous appuyerions pas sur Alberti, car chez lui, ce n'est pas le mur, mais le toit qui, par sa fonction protectrice, assure un premier abri à l'homme. Dans la mesure où l'architecture découle de la nécessité, cette fonction est primordiale. « L'utilité du toit, écrit-il, est la première de toutes et l'emporte sur celles des autres parties. »²²¹

La ligne du toit est sans aucun doute la plus ardue à installer, car c'est elle qui hérite des pressions les plus diverses, qui se fraye un chemin entre les assauts les plus violents. *Necessitas, commoditas* et *voluptas* y forment un écheveau dense. Premièrement, « il est nécessaire que les toits s'adaptent par leurs angles et leur lignes à la figure de l'aire et à la forme des murs qu'ils sont destinés à couvrir. » Deuxièmement, « les toits présentent une diversité qui tient à leur propre nature : les uns sont « hémisphériques », d'autres « en coupole », ou « à arcs multiples » ; on dit encore que certains sont en carène et les autres à « double pente ». » Troisièmement, « tout toit, quel qu'il soit, sera conçu de façon à protéger le sol par son ombre ... » Quatrièmement enfin, et surtout, il protégera l'édifice de la pluie en ménageant « un libre écoulement des eaux de pluie pour les empêcher de stagner et de pénétrer en quelque endroit où elles auraient pu causer des dégâts. » Exigence géométrique, détermination typologique, impératif climatique : la ligne du *tectum* est pliée en tous sens.

f. Apertio

Les ouvertures ne sont que secondairement, dans l'exposé d'Alberti, destinées à la vue. Les fenêtres, portes, escaliers, entrecolonnements,

traduction de Choay est ici plus fidèle.

²²¹ Alberti, *De re aedificatoria*, op.cit., p.85

égouts, cheminées, etc. sont avant tous liés entre eux par leur fonction de *passages*.

Le problème est d'abord de faire circuler dans l'édifice l'air et la lumière. Les fenêtres ouvertures de premier type, seront donc placées et dimensionnées de façon à capter les rayons et les vents. Les pièces orientées au sud nécessitent des ouvertures différentes de celles qui sont au nord. Petites et basses dans le premier cas, hautes et grandes dans le second.

Les ouvertures de second type ont pour rôle de laisser passer les personnes et les choses. Portes, escaliers, entrecolonnements. Elles devront être adaptées, tant par leur forme que par leurs dimensions, à la figure et à la grandeur de l'ouvrage (mur) qui les accueille et, plus généralement, proportionnées à l'édifice.

La ligne du cadre, du bord, de l'arête est conditionnée par la ligne flux qui traverse l'édifice de part en part.

3. *Perspectiva artificialis*

Bien que l'invention de la perspective soit attribuée à Filippo Brunelleschi²²², c'est à Alberti qu'il revient d'en avoir exposé de façon systématique la construction. Il est remarquable que la méthode de la *costruzione legitima* soit exposée par Alberti, non dans le *De re aedificatoria*, mais dans le *De pictura*, traité consacré à la peinture, écrit en 1435²²³ et dont la version en *volgare* (1436) est dédiée à Filippo. Alberti y donne les règles de construction de la perspective, et présente ce mode de représentation comme l'instrument privilégié du peintre. L'auteur ne cherche pas à poser ces éléments de méthode pour l'architecte, mais pour le peintre, et répète à plusieurs reprises qu'il écrit « comme un peintre. » Dans le traité d'architecture, au contraire, il n'est fait mention de la perspective qu'à deux occasions. D'abord dans le

²²² Dans sa « Vie de Brunelleschi », Antonio Manetti confirme que c'est bien Brunelleschi qui inventa la perspective, « consistant à rendre avec exactitude et rationnellement la diminution ou l'agrandissement des choses, qui résulte pour l'œil humain de leur éloignement ou de leur proximité : maisons, plaines, montagnes, paysages de toutes espèces et partout les figures et autres choses. ». Antonio Manetti, « Vie de Filippo Brunelleschi », in *Brunelleschi*, Paris, Editions de l'Équerre, 1980, p.68.

²²³ Dans les pages qui suivent, nous nous référons à la traduction de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant, parue aux éditions du Seuil, Paris, 2004. Notons au passage que le *De re aedificatoria*, à la différence du *De pictura*, n'est pas paru du vivant d'Alberti puisqu'il sort en 1485, soit 13 ans après la mort de l'auteur.

célèbre début du livre II, lorsque Alberti insiste sur les moyens d'évaluer une proposition, notamment par la maquette. La perspective est alors dépréciée puisqu'elle est associée à l'illusion produite par les maquettes enjolivées permettant bien plutôt de juger de l'adresse de l'exécutant que du talent de l'inventeur. « Le dessin du peintre, écrit alors Alberti, et celui de l'architecte diffèrent en ce que le peintre s'applique dans son tableau à rendre les reliefs par des ombres ainsi que par des lignes et des angles raccourcis, tandis que l'architecte, qui dédaigne les ombres, exprime les reliefs à partir du plan, en faisant voir l'extension et la figure de chaque façade et de ses côtés par des lignes invariables et des angles exacts, comme quelqu'un qui veut que son œuvre ne soit pas jugée sur des apparences visuelles, mais remarquée pour ses dimensions précises et proportionnées. »²²⁴ L'autre occurrence se trouve dans les passages du livre VII relatifs à la correction optique, empruntés à Vitruve. Il est alors question de la perspective comme d'une disposition naturelle de la vision, à l'aune de laquelle la forme architecturale doit s'adapter. Dans les deux cas, donc, la perspective est liée au jugement par la vision, jamais n'est exposée la construction perspective. Cette relative absence paraît surprenante. En effet, la perspective et l'architecture sont, à la Renaissance, toujours associées. Les *urbينات*²²⁵, ces représentations idéales qui ont servi de modèles et de témoins de la nouvelle construction de l'espace, laissent deviner, par les ensembles urbains et architecturaux qu'elles déploient, la profonde affinité qu'entretiennent la *perspectiva artificialis* et l'espace édifié. Affinité si grande que, comme le note Serlio, « le perspecteur ne saurait rien faire sans l'architecture, ni l'architecte sans la perspective. »²²⁶ Comment comprendre alors qu'Alberti, écrivant son traité d'architecture bien après son petit ouvrage sur la peinture, ne fasse pas à la construction perspective une place plus grande ? L'explication la plus simple qui s'impose à nous est la suivante : si la perspective est l'outil approprié à la description exacte de l'espace et des choses, et donc à la peinture, elle ne peut intervenir dans l'édifier qui consiste, non à reproduire, mais à créer, à générer les choses elles-mêmes. Architecture et peinture se présenteraient alors comme deux activités différentes. La première consistant à édifier, la seconde à reproduire ou



Figure 16 : Les trois « urbينات. »

²²⁴ Alberti, *L'art d'édifier*, *op.cit.* pp.99-100

²²⁵ Les « urbينات » désignent les trois panneaux datés de la deuxième moitié du Quattrocento : « La città ideale », panneau dit d'Urbino, conservé à la Galerie nationale des Marches, et les deux « Perspective architecturale » dont le premier est conservé au Walters Art Gallery de Baltimore et le second au Staatliche Museen de Berlin. A ce sujet, voir Hubert Damisch, *L'origine de la perspective* [1987], Flammarion, Paris, 1993, pp.191-217.

²²⁶ Sebastiano Serlio, *Il secondo libro de prospettiva*, Paris, 1545, fol 25v

plutôt à représenter. La première s'élaborerait par une *ligne d'édifier*, se confrontant et tirant parti d'un réel tantôt ressource, tantôt obstacle, la seconde se construirait par l'intermédiaire d'un dispositif ayant pour but de reproduire le plus fidèlement possible le réel qu'il ne contribuerait pas à transformer. La ligne d'édifier serait inventive en ce qu'elle produirait un nouvel agencement intégré, incorporé au monde, la ligne du peintre se contenterait de circonscrire, de composer les corps et de distribuer les ombres et les lumières avec une exactitude telle que l'œuvre pourrait se superposer au réel et s'identifier à lui²²⁷.

On le sent, cette opposition ne tient pas longtemps. D'abord parce qu'il nous semble que les deux traités albertiens, derrière leurs différences, tissent des liens évidents²²⁸. Ensuite parce que l'*inventio* n'est pas étrangère au traité sur la peinture. C'en est même une notion clé. Nous ne pouvons distinguer aussi franchement l'espace de projection dans lequel se trace la ligne d'édifier et l'espace de représentation où s'inscrivent les lignes du peintre. Si l'on voit la perspective comme un moyen de reproduction fidèle, et seulement comme cela, on comprend son inutilité dans le champ de l'architecture, mais si on la pose comme un paradigme, ou une forme symbolique, pour reprendre l'analyse de Panofsky²²⁹, alors, il devient évident qu'elle ne peut être circonscrite à un domaine unique (en l'occurrence la peinture) et que le dispositif qu'elle « met au point » infiltre tous les champs du savoir et de la pratique à la Renaissance. Nous chercherons ici à comprendre comment le *De pictura* peut renseigner notre investigation sur l'édifier. Sans réduire la différence essentielle qui résiste entre l'opération d'édifier et celle de peindre, nous chercherons néanmoins à mettre en évidence autour de quels enjeux communs elles s'articulent.

Afin de poursuivre, il est nécessaire de décrire succinctement le « protocole » qu'Alberti propose dans le *De pictura*.

²²⁷ Voir le dispositif que met en place Brunelleschi

²²⁸ Pour Argan, la thèse selon laquelle les trois traités albertiens (architecture, sculpture et peinture) forment un système trilogique n'est pas soutenable. L'affinité du *De statua* et du *De pictura*, si elle est relativement assurée, ne peut pour lui être prolongée dans le *De re aedificatoria*. Les deux premiers traités se penchent sur la question de la représentation de l'espace, le troisième sur sa « réalisation ».

²²⁹ Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique* [1927], Les Editions de minuit, trad. Guy Ballangé, Paris, 1975

a. Œil, corps, rayons

Le court ouvrage sur la peinture se compose de trois livres. Le premier est consacré aux « rudiments ». Alberti y donne les bases géométriques permettant de mener à bien la mise en place du dispositif perspectif. Le deuxième livre est sans doute le plus fondamental car il traite directement de la peinture. Le dernier livre concerne le « peintre » et dégage les compétences qu'il doit acquérir.

Le livre I donc, s'ouvre sur la mise en place progressive et *more geometrico* des éléments de base à l'aide desquels pourront être représentés tous types d'objets : points, lignes, surfaces. Lignes droites, ou courbes, angles, surfaces concaves, convexes ou mixtes, Alberti décline en quelques pages les configurations les plus diverses. Le point essentiel de son développement tient dans les « rayons » qui, convergeant dans l'œil, partent des limites de l'objet vu. L'explication de la vision par les rayons est ici rendue nécessaire par le changement que subit une forme, c'est-à-dire sa « mesure », lors du déplacement du spectateur :

« Examinons-en attentivement la raison et commençons par l'avis des philosophes, selon qui les surfaces sont mesurées par certains rayons ; comparables à des ministres du voir, que de ce fait, ils qualifient de « visuels » parce que, à travers eux, l'image des choses s'imprime dans leur sens. Car ces mêmes rayons, tendus entre l'œil et la surface vue, se rassemblent très rapidement grâce à une force qui leur est propre et à leur finesse remarquable, pénétrant les airs et corps du même genre, c'est à dire poreux et diaphanes, jusqu'à ce qu'ils heurtent quelque chose de dense ou d'opaque, où ils viennent se ficher et adhérer instantanément. »²³⁰

Alberti laisse de côté l'épineuse question, très débattue à la Renaissance, de savoir si les rayons émanent de l'œil ou des choses. En effet, dans un sens ou dans l'autre, l'argument que l'auteur propose reste le même : les rayons forment une pyramide, ou un cône, dont l'œil est le sommet ; l'ouverture et donc l'angle du cône varient en fonction des limites de la surface qui s'offre à la vue. Ces rayons sont ensuite divisés selon leur force et leur fonction en trois catégories. Les « rayons extérieurs » viennent affleurer les limites de la surface, ses contours, les « rayons médians » touchent la surface dans la zone qu'elle montre au regardant, et le « rayon de centre », unique, se caractérise par le fait qu'il « se maintient dans la surface de telle sorte qu'il détermine alentour



Figure 17: « Quid Tum » – Blason d'Alberti figurant l'œil ailé.

²³⁰ Alberti, *De la peinture*, op.cit., p.51

des angles égaux de part et d'autre. »²³¹ Ce dernier rayon est le seul qui, « serré de tous côtés par les autres, soit en quelque sorte porté par l'assemblée qui les unit, si bien qu'il faut légitimement l'appeler chef ou prince des rayons. »²³² La surface paraît immédiatement modifiée par le changement de sa distance et de sa position. Ce point est important car la hiérarchie des rayons anticipe sur la hiérarchie des points de vue du spectateur face au tableau, le point de vue central étant privilégié dans la mesure où il se place dans l'axe de ce rayon-prince.

Les corps vus sont généralement composés de plusieurs surfaces. Chacune donne lieu à une pyramide visuelle particulière, comme nous l'avons vu précédemment. Le problème est maintenant de raccorder ces surfaces entre elles. Poursuivant son exposé selon la même logique, Alberti introduit l'idée d'une pyramide unique, composée de toutes les pyramides particulières de chaque surface. « Or, comme les corps sont couverts de surfaces, toutes les quantités corporelles que l'on perçoit vont donner une seule pyramide, grosse d'autant de petites pyramides qu'il y a de surfaces embrassées par le regard au moyen des rayons. »²³³

L'œil, les corps, et les rayons forment les trois termes d'un espace profond, pyramidal, sorte de préambule à l'art du peintre. La profondeur de champ est nécessaire à la mise à distance. Les trois termes sont parfaitement interagissant puisque le déplacement de l'œil, ou du corps, se traduit instantanément par une modification du cône visuel, et donc des rayons qui le composent. Cependant, le dispositif, s'il rend pour l'instant compte de ce que voit le peintre, en distribuant les protagonistes de la perspective, ne nous permet pas encore de parler d'un art. Alberti jusqu'ici nous met *en puissance de peindre*, mais il faudra une autre opération, et sans doute la plus essentielle pour que le regardant se fasse peintre, et que l'on passe de la vision passive à la *costruzione legitima*.

b. Le voile intersecteur

Le problème se pose en ces termes : que fait le peintre lorsqu'il peint ? Il travaille sur un plan unique, le plan du tableau, qui, bien qu'il puisse accueillir toutes sortes de surfaces, convexes, concaves, etc. n'est pourtant, pour ce qui le concerne, réellement formé que d'une unique

²³¹ *Idem*, p.53

²³² *Idem*, p.61

²³³ *Idem*, p.69

surface plane. Autrement dit, et ce point justifie toute l'entreprise d'Alberti, il s'agit de refonder la peinture à partir de son problème propre, problème qui est habituellement négligé : « Mais s'il en est ainsi, quelqu'un va quand même dire : pour peindre, quel profit le peintre tirera-t-il d'une si longue recherche ? Justement, elle lui permettra de comprendre qu'il sera un excellent homme de l'art quand il aura excellemment relevé les démarcations et les proportions des surfaces, ce que très peu ont vraiment su faire. Si on leur demande en effet ce qu'ils cherchent à obtenir dans cette surface qu'ils colorent, ils peuvent répondre avec plus de justesse sur tout autre chose plutôt que sur ce qu'ils essaient de faire. »²³⁴ L'enjeu est donc de passer d'une approche intuitive de la peinture à une véritable réflexion sur l'art de peindre qui, conscient de ce qui le constitue en propre, doit parvenir au point d'excellence. Car « ne sera jamais bon peintre celui qui ne comprend pas *jusqu'au bout des doigts* ce qu'il entreprend quand il peint. »²³⁵ Jusqu'au bout des doigts : chez Alberti, théorie et pratique ne font qu'un, ou plutôt ils participent du même projet ; le texte est ici très proche du *De re aedificatoria* dans lequel, nous l'avons vu, se mêlent sans cesse la recherche d'une définition (qu'est-ce que l'architecture ?) et la recherche pratique du mode de tracé de la ligne d'édifier (comment faire acte d'architecture ?).

C'est ici qu'Alberti introduit la notion décisive de voile intersecteur, section de la pyramide et plan du tableau.

« Qu'ils apprennent en tout cas qu'en entourant de lignes une surface et qu'en remplissant de couleurs les lieux délimités, ils ne cherchent rien de plus que la représentation de plusieurs formes de surfaces sur cette surface unique ; tout comme si cette surface qu'ils couvrent de couleur était tout à fait vitreuse et translucide, permettant à toute la pyramide visuelle de la traverser, une fois fixées avec précision la distance ainsi que la position du rayon de centre et de la lumière à la place qui leur revient dans l'air tout proche. Qu'il en va bien ainsi, les peintres le montrent quand ils s'écartent de ce qu'ils peignent et quand, guidés par la nature, ils se placent plus loin, cherchant la pointe de la pyramide – à partir de laquelle, ils le savent bien, tout se distingue avec plus de justesse. Mais comme cette surface de panneau ou de paroi est unique, sur laquelle le peintre s'applique à donner l'image de plusieurs surfaces comprises dans une seule pyramide, il faudra en quelque lieu couper la pyramide visuelle : c'est ainsi que le peintre représentera par des lignes et de la peinture les contours et les couleurs tels que la section les aura

²³⁴ *Idem*, p.69

²³⁵ *Idem*, pp.93-94. *Nous soulignons.*

donnés. Dans ces conditions, il semble que ceux qui regardent la surface peinte voient une section de la pyramide. La peinture sera donc une section de la pyramide visuelle selon une distance donnée, le centre étant placé et les lumières établies – section qui est représentée avec art par des lignes et des couleurs sur une surface donnée. »²³⁶

Alberti enchaîne à cette définition une série de développements sur le rapport qu'entretiennent les surfaces réelles et celles qui sont représentées sur le plan du tableau. Il s'attarde notamment sur la difficile question des surfaces non parallèles, et donc « non proportionnelles » à la section du cône, cas le plus fréquent. Suit sa « manière » de construire la représentation. Ce n'est pas le lieu ici de revenir sur cette méthode dans toute sa précision. De nombreux autres procédés seront proposés par la suite²³⁷ jusqu'à la géométrie projective de Desargues, sans que les fondements du dispositif de base en soient réellement modifiés. Cette investigation sur les types de construction, bien que passionnante, nous éloignerait trop de notre ligne de recherche. Ce qui nous semble crucial, au contraire, c'est la nature de l'opération de peindre qui est intimement liée à la nature de ce plan, ou voile intersecteur. Le livre II entend traiter de la peinture elle-même et, les rudiments étant posés, Alberti va revenir sur cette question du plan en lui conférant une fonction toute problématique.

c. Historia

En proposant son « voile intersecteur » et la méthode de s'en servir, Alberti semble tout donner. Il suffirait de se placer au point précis de l'œil et de disposer la trame de fils devant les choses pour en reproduire les contours. L'art de peindre serait simplement celui de dépeindre, et ne s'érigerait pas alors en art libéral. Or, le livre II montre à quel point le problème du peintre n'est pas uniquement d'ordre pictural, mais aussi et

²³⁶ *Idem*, p.71

²³⁷ Voir à ce sujet les ouvrages de Marisa Dalai Emiliani. Dans « La question de la perspective », elle précise qu'« avec la Renaissance, le caractère des traités de perspective change radicalement : de L.B. Alberti, qui codifie le premier la « construction légitime » de la Renaissance, à Piero della Francesca, de Léonard à Gaurico, de Jean Péleri à Dürer, de Daniele Barbaro à Lomazzo, de Vignola à Serlio, jusqu'à Guidobaldo dal Monte (avec lequel la perspective prend un aspect de science autonome par rapport à la peinture et tend à devenir objet de spéculation mathématique, point de départ primitif de l'actuelle Géométrie Descriptive et de l'abstraite Géométrie Projective), tous les théoriciens de la perspective se réfèrent désormais aux lois des phénomènes optiques, c'est-à-dire de la *perspective naturalis*, uniquement en tant qu'introduction à leurs traités, dont le dessein principal est alors plutôt d'enseigner les règles et les procédés de réduction perspective, avec le plus grand nombre possible d'exemples graphiques en illustration. ». Marisa Dalai Emiliani, « La question de la perspective », trad. J.Ch. Végliante, préface du livre d'Erwin Panofski, *La perspective comme forme symbolique*, op. cit. pp.10-11

surtout d'ordre narratif. « Le grand œuvre du peintre, écrit Alberti à plusieurs reprises, c'est la représentation d'une histoire. »²³⁸

Le livre II commence par de nombreuses pages destinées à asseoir la dignité de la peinture qu'Alberti place, dans une certaine mesure, comme le premier des arts.

Alberti divise la peinture en trois parties : circonscription, composition et réception des lumières. La circonscription est définie comme l'opération par laquelle les corps sont délimités et placés en leur lieu. Elle « consiste à inscrire par des lignes, dans la peinture, le tour des contours. »²³⁹ C'est cette opération qui appelle avec le plus d'évidence le procédé du voile intersecteur puisque par ce dernier, on assure la parfaite reproduction de toutes sortes de figures, des plus simples aux plus complexes, sans risque d'erreur. La seconde opération, la composition est « cette façon réglée de peindre par laquelle les parties sont composées dans l'œuvre du peintre. » Alors que la circonscription pouvait encore se contenter de reporter sur la toile les bords d'un objet donné, la « composition » engage très clairement le peintre sur la voie de l'invention. En effet, cette « sous activité » du peindre laisse entendre qu'il ne peut suffire de reporter sur la toile un ordre tombant sous le regard, mais que cette mise en ordre est à effectuer dans et par l'acte de peindre. Alberti insiste sur le fait que « le grand œuvre du peintre, ce n'est pas le colosse, mais la représentation d'une histoire » ; Savoir composer, c'est-à-dire, savoir établir des relations entre les corps, mais aussi entre les membres de ces corps et encore entre les surfaces de ces membres (selon la logique élémentariste d'Alberti). Au regard de cela, l'objet représenté peut être une mouche ou un colosse sans qu'y soit diminué ou augmenté le talent du peintre.

Or la loi de cette composition est infiniment complexe puisqu'elle est comme prise dans deux registres d'exigences, ambiguïté dont nous verrons plus loin toute l'importance. En effet, la composition repose d'abord sur la grâce et la beauté avec lesquelles les surfaces sont assemblées. La nature est ici convoquée comme exemple à imiter ; mais c'est d'une nature ouvrière qu'il est question, « prodigieusement habile à former les choses. »²⁴⁰ La composition des membres, elle-aussi, doit veiller à la convenance : la tête d'un personnage doit être proportionnée harmonieusement avec le reste du corps, etc. Nous ne sommes pas loin ici de la *concinnitas* qu'Alberti posera plus tard dans

²³⁸ Alberti, *De la peinture*, op.cit. Livre II, 33, p.123

²³⁹ *Idem*, Livre II, 31, p.117

²⁴⁰ *Idem*, Livre II, 35, p.131

son traité sur l'art d'édifier. Mais que les membres des corps se composent selon l'harmonie ne peut suffire, il faut également « veiller à ce que tous les membres remplissent leur rôle en fonction de l'action dont il s'agit. »²⁴¹ Chaque partie et sous-partie de la composition doivent être mobilisées par l'action dont ils sont les protagonistes. Qu'un soldat soit représenté au combat « d'une telle manière que tu dirais qu'il transpire » qu'un autre « semble à bout de souffle » en déposant les armes, que la folie d'Ulysse soit peinte de manière à faire reconnaître qu'elle n'est que simulée, tout l'art du peintre doit être mis au service de cette expressivité. Dans ce passage du texte, qui tient en quelques lignes, Alberti passe continûment du registre de la composition formelle ou picturale – reposant sur des notions de proportions relatives, de couleurs, de tailles, et d'aspects harmonieux – au registre de la composition narrative – variété des rôles, cohérence de l'action, expression des personnages. Composition des surfaces et composition des membres annoncent et préparent, dans l'exposé albertien, le point d'orgue qui culmine sans doute avec la composition des corps « en laquelle réside tout le talent et tout le mérite du peintre. »²⁴² « Que tous les corps s'accordent donc avec convenance par la taille et le rôle en fonction de l'action dont il s'agit. »²⁴³

La peinture du mouvement est introduite à cette occasion, car si le mouvement des corps permet de les intégrer dans la composition picturale par la distribution variée de leur configuration, il rend compte aussi, et de façon indissociable, de l'action dont l'*historia* est la représentation. Le mouvement (qui englobe aussi l'immobilité chez Alberti) est la posture, la figure, articulant les registres de l'exprimé et de l'exprimant. Et dans ce jeu complexe, le regardant n'est pas exclu : « Ensuite, l'âme de ceux qui regardent sera mue par l'histoire représentée lorsque les hommes qui se trouvent peints manifesteront le mouvement propre de leur âme avec intensité (...) Mais ces mouvements de l'âme se font connaître par les mouvements du corps. » Alberti fait de la peinture une physique des corps et des âmes qui ne cessent d'échanger, dans l'*historia*, leurs tendances. Nous sommes semble-t-il bien loin de la rigueur constructive de la perspective, et pourtant c'est par elle que ce jeu devient possible. Le voile intersecteur constitue l'espace pur de la représentation, interface foisonnante, *historia*, seul plan possible d'une rencontre avec le monde.

²⁴¹ *Idem* Livre II, 37, p.135

²⁴² *Idem*, Livre II, 39, p.140

²⁴³ *Idem*, Livre II, 39, pp.140-141

Panofsky avait déjà parfaitement saisi l'ambivalence du dispositif de la *perspectiva artificialis*. « De même, écrit-il, elle crée une distance entre l'homme et les choses. Mais elle abolit en retour cette distance en faisant en un certain sens pénétrer jusque dans l'œil humain ce monde des choses dont l'existence autonome s'affirmait en face de l'homme ; enfin, elle ramène le phénomène artistique à des règles stables, d'exactitude mathématique même, mais d'un autre côté elle le fait dépendre de l'homme, de l'individu même, dans la mesure où ces règles font référence aux conditions psychophysiques de l'impression visuelle et où les modalités de leur efficacité sont liées à la détermination arbitraire d'un « point de vision » subjectif. C'est pourquoi on est tout aussi justifié à concevoir l'histoire de la perspective comme un triomphe du sens du réel, constitutif de distance et d'objectivité, que comme un triomphe de ce désir de puissance qui habite l'homme et qui nie toute distance, comme une systématisation et une stabilisation du monde extérieur autant que comme un élargissement de la sphère du Moi. »²⁴⁴

Le plan du tableau va jouer donc un rôle majeur dans le dispositif puisque c'est sur sa surface que se rencontrent et se mêlent les choses existantes qu'il s'agit de reproduire et les choses projetées qu'il s'agit de concevoir et d'imaginer. C'est ici, sur ce voile que se tient l'articulation possible entre l'état réel des choses et la fiction, mixte que traduit bien, par son ambivalence le terme d'*historia*. L'*historia*, cette notion fondamentale du *De Pictura*, est en résumé plusieurs fois ambivalente²⁴⁵. Premièrement, elle renvoie à ce qui est peint, en l'occurrence une histoire, au sens de « ce qui s'est passé », par exemple la Mort de Méléagre ou le Christ marchant sur l'eau ; mais c'est aussi la surface picturale elle-même, l'étendue de la peinture. Cette identité entre ce qui

²⁴⁴ Panofsky, op cit. p.160

²⁴⁵ C'est cette ambivalence que nous ne retrouvons pas dans l'interprétation arganienne de la perspective. Selon Argan, en effet, il s'agit pour le peintre de mettre en place un espace historique au sein duquel la vie – historique – des hommes pourra se dérouler. C'est par ce biais que s'opère le lien avec le traité *De re aedificatoria*, dans lequel il reconnaît le premier texte instaurateur de l'espace urbain, espace proprement humain, opposé à la nature et à sa *furor*. Si dans cette dernière, les événements s'enchaînent de façon plus ou moins accidentelle, ils entrent au contraire, dans l'*historia*, dans des rapports déterminés, maîtrisés. L'art humaniste consiste précisément à maintenir cette hétérogénéité spatiale et temporelle au sein d'une unité capable d'en assurer les relations. Comme il l'écrit, « la tâche des peintres était la représentation de l'*historia* : et l'action historique était de celles qui lors de leur accomplissement, révèlent et résolvent leurs propres causes et en manifestent les effets, résumant dans l'unité de la représentation spatiale des moments lointains de l'espace et du temps. » (Argan, op. cit. p88) En se plaçant dans le registre d'une opposition dialectique, Argan ne rend pas compte du mixte problématique qui caractérise cette opération de mise en ordre.

est dit, raconté, narré, et le support même de cette narration, l'agencement des lignes, des couleurs ouvre sur l'ambivalence d'un mixte entre l'intelligible et le sensible, faisant de l'*historia* la fille de la Représentation. Mais c'est encore cette représentation elle-même qui peut être comprise à la fois comme le processus par lequel se fabrique l'image et comme le résultat de ce processus. Bref cette notion, qui parcourt le traité d'Alberti, tente de dire l'unité et le caractère indissociable de deux strates, assimilables, dans le *De re aedificatoria*, aux deux « composés » de l'édifice : linéaments et matière.

L'instauration de l'*historia*, en tant que pur espace de la représentation, correspond à la mise en place des conditions de possibilité du projet humaniste. C'est en ce sens que Filarète, grand lecteur d'Alberti peut écrire : « Et de même, ainsi qu'il est nécessaire d'avoir d'abord le site quand on veut construire, et d'y creuser en premier lieu les fondations, de même encore nous préparerons d'abord le site pour le dessin que nous voulons faire. S'imposant avant toute chose que, de ce site, le plan soit établi de manière rationnelle. »²⁴⁶ Mais cette instauration est indissociable et ne précède pas l'acte de peindre. Au contraire, elle y est intégrée. L'espace de la représentation est lui-même construit, c'est un *constructum*, au même titre que l'histoire qu'il faut composer, et c'est au sein de cette commune construction que les deux opérations échangent et confondent leurs lignes. C'est sans doute un trait commun au *De pictura* et au *De re aedificatoria* que de placer toute opération constructive dans le mélange, paradoxalement le « pur » mélange. Michel Paoli propose le terme de « concepts flous »²⁴⁷ pour désigner les concepts albertiens, en l'occurrence ici l'*historia*, traduisant la conception albertienne de la rationalité. Le flou des concepts n'est pas à mettre sur le compte d'un manque de rigueur ; tout au contraire si les concepts sont flous, c'est qu'ils peuplent une zone intermédiaire, elle-même floue, distincte-obscur. Cette zone est celle de l'invention elle-même, dans laquelle se mêlent les deux strates.

En posant l'*historia* comme l'enjeu de la peinture, Alberti fournit un des concepts clés constituant la matrice théorique pour comprendre la peinture occidentale classique, du 15^e au 18^e siècle. Conférant à la notion d'*historia* un double sens, « tour à tour l'histoire racontée, le récit

²⁴⁶ Filarète, *Tratta di architettura*, Livre III fol 177r, édition L. Grassi, Milan, 1972, t.2 ; p.650

²⁴⁷ Michel Paoli, « La notion de concept flou comme outil d'interprétation de la pensée de L. B. Alberti, in *Hommage à Jacqueline Brunet*, Besançon, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 1997, t.1, pp.349-364 ; *id.*, *L'idée de nature chez Leon Battista Alberti*, Paris, Champion, 1999, pp.81-82 et plus généralement pp.17-84 (« Alberti et le recours à la philosophie »).

de l'action, et la surface peinte, la peinture dans son opacité »²⁴⁸, Alberti introduit une sémiologie nouvelle, se démarquant de l'incarnation, et fondée sur un signe duel et dynamique caractéristique de la représentation. Car l'*historia* n'est pas plus le *signifié* que le *signifiant*, elle se présente comme un troisième terme, une instance qui les synthétise. Michel Foucault a rendu clairement le chiffre de ce schème signifiant. Il montre dans *Les mots et les choses*, comment le passage de la Renaissance à l'*epistémè* classique se réalise par une mutation de ce schème. Pendant la Renaissance, « la théorie du signe impliquait trois éléments parfaitement distincts : ce qui était marqué, ce qui était marquant, et ce qui permettait de voir en ceci la marque de cela. »²⁴⁹ A cette logique ternaire va s'en substituer une autre, binaire, duelle. On assiste à la fusion des deux derniers termes : le signe va devenir cet élément duel. « Mais il y a une condition pour que le signe soit bien cette pure dualité. En son être simple d'idée, ou d'image, ou de perception, associée ou substituée à une autre, l'élément signifiant n'est pas signe. Il ne le devient qu'à la condition de manifester, en outre, le rapport qui le lie à ce qu'il signifie. Il faut qu'il représente mais que cette représentation, à son tour, se trouve représentée en lui (...) Une idée peut être signe d'une autre non seulement parce qu'entre elles peut s'établir un lien de représentation, mais parce que cette représentation peut toujours se représenter à l'intérieur de l'idée qui représente. »²⁵⁰

La ligne picturale dont Alberti présente le tracé dans le *De pictura* est complexe en ce sens précis qu'elle opère ce double mouvement. La nature dédoublée de l'*historia* problématise son tracé. La composition définit du même geste un espace interne de cohabitation entre *ce qui signifie* et *ce qui est signifié*, pur espace de rapport, liant de l'invention impliqué dans l'invention elle-même.

La ligne d'édifier qui traverse le *De re aedificatoria* fait-elle autre chose ? Certes il faut se garder de transposer littéralement le problème de la peinture à celui de l'architecture. Mais si tout semblait les séparer tout à l'heure, ils semblent désormais beaucoup plus proches. Car de même que le sens de l'acte de peindre n'est pas donné hors de lui, celui de l'acte d'édifier se trouve logé en son déploiement. En réinvestissant, et en ressaisissant les fondements de l'art d'édifier, Alberti interroge son sens, qui ne peut plus se comprendre à l'aune d'un ordre à reproduire. La profonde originalité de la ligne d'édifier albertienne doit être cherchée

²⁴⁸ Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, Introduction à Alberti, *De pictura*, op. cit., p.26

²⁴⁹ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.78

²⁵⁰ *Idem*, pp.78-79

dans le champ problématique qu'elle ouvre et qui en fait la modernité. Le *De re aedificatoria* n'instaure pas simplement des règles génératives permettant d'édifier tous types de bâtiments, il instaure une terre nouvelle, un milieu inédit, interface mixte qui, analogue à l'*historia*, rend habitable le désordre et l'hétérogénéité d'un monde gouverné par la Fortune. La ligne d'édifier cartographie cette interface, et le traité se présente comme un manuel d'utilisation, d'exploration à l'usage des errants.²⁵¹ C'est en vertu de cela que nous pouvons dire avec Choay que ce traité technique est une méditation sur le sens qui fonde le déploiement transformateur des humains dans le monde naturel.

²⁵¹ Sur ce thème de l'errance à l'origine de l'art d'édifier humaniste, voir Pierre Caye, postface in Alberti, *L'art d'édifier*, op.cit.

C. La ligne productive

a. Changement de paradigme

De nombreux ouvrages²⁵² s'accordent pour voir dans l'œuvre des architectes révolutionnaires Boullée et Ledoux un moment charnière de l'histoire de l'architecture, annonçant les prémises d'un 19^e siècle opérant un bouleversement des valeurs classiques, notamment par l'essor des techniques et les découvertes scientifiques. Nous tenterons dans les pages suivantes de décrire les grands traits de la mutation à l'œuvre dans les réflexions théoriques de Ledoux, en cherchant plus particulièrement à comprendre comment, une fois de plus, le sens de l'édifier vacille pour se recomposer suivant d'autres découpages, d'autres rapports et de nouveaux enjeux problématiques.

Le siècle des Lumières va correspondre, en architecture, à un effritement de ce qui constituait alors le socle théorique partagé, les Ordres. La relecture de Vitruve par les auteurs des traités aux 16^e et 17^e siècles avait en effet consolidé ce système normatif qui faisait figure de cadre général de la conception architecturale. Les ordres étaient certes discutés quant à leur nombre et leurs proportions mais leur principe même n'était pas remis en cause.

La pensée cartésienne, au XVII^e siècle, a installé l'ordre et la mesure au cœur du monde, prescrivant un découpage visant à la maîtrise du réel. Ce paradigme concerne aussi l'architecture, comme le précise Antoine Picon : « A l'image des mathématiques, l'intelligible prime sur le sensible, tandis que se dessine l'ambition d'une science générale de l'ordre, cette « caractéristique universelle » dont rêvera Leibniz. Cet orgueil intellectuel n'épargne pas l'architecture et l'on tente de définir des règles susceptibles d'encadrer sa production. Chez la plupart des auteurs de traités, on trouve ce projet d'un savoir architectural fondé sur les figures immuables de la géométrie, sur une combinatoire réglant le ballet des parties et les subordonnant au tout. »²⁵³ Les éléments de rationalité déjà présents dans le traité albertien vont se radicaliser à la démarche entière et se cristalliser dans la doctrine des proportions. Le

²⁵² Voir notamment les ouvrages de Emil Kaufmann : *Trois architectes révolutionnaires, Boullée, Ledoux, Lequeu* [1952], trad. Paris, S.A.D.G., 1978, ou *De Ledoux à Le Corbusier, Origine et développement de l'architecture autonome* [1933], trad. Paris, Editions de la Villette, 2002. Voir aussi l'ouvrage d'Antoine Picon : *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières* [1988], Parenthèses, 2004

²⁵³ Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières* [1988], Parenthèses, 2004, pp.24-25

De re aedificatoria, s'il est mentionné, n'est convoqué que pour la partie concernant les ordres et la proportion, le classicisme n'en ayant retenu que les passages confortant la recherche de figures stables et immuables, délaissant ainsi les réflexions touchant à l'invention elle-même. La quête de règles normatives ne pouvait alors rencontrer les règles *génératives*, tirées d'une négociation inquiète avec le milieu, proposées par Alberti.

Le *Cours d'Architecture*²⁵⁴ de Blondel fait figure de texte de référence pour les architectes de cette époque, mais c'est également cette somme qui, par les critiques qu'elle suscite, rend possible l'émergence d'une voie théorique tout autre, dont les architectes révolutionnaires sont les premiers expérimentateurs. En premier lieu, le *Cours* ne fait quasiment pas mention de la nature. Or cette nature est au cœur des réflexions du siècle, et apparaît comme un fondement universel, que ce soit pour la philosophie, les sciences ou les questions relatives aux développements des sociétés. De plus, les nombreux voyages et relevés archéologiques en Italie et en Grèce effectués par les contemporains de Blondel rendent compte d'un nombre de plus en plus important de variations dans les proportions des Ordres, variations qui ne peuvent dès lors plus apparaître comme l'exception ou l'accident. Troisième limite de la théorie de Blondel : l'émergence des ingénieurs qui, bien que de façon encore tâtonnante, contribuent à développer un art de bâtir autonome reposant sur des logiques étrangères à celles de la théorie architecturale, relevant elles plutôt d'une intuition constructive. Enfin, c'est la dimension sociale de l'architecture qui, absente du *Cours* de Blondel, va s'imposer comme un des enjeux majeurs de l'époque. Ces principales limites, les contradictions qu'elles font apparaître, semblent insurmontables aux élèves de Blondel. Les règles proposées par leur maître laissent de plus en plus filtrer leur caractère arbitraire. L'urgence du renouvellement va donc se traduire par la recherche d'une nouvelle nécessité. Celle-ci sera diversement retrouvée, soit dans un historicisme conforté par les investigations archéologiques, soit dans un rationalisme fondé sur des principes naturels.

b. Autonomisation

Selon Emil Kaufmann, l'œuvre de Ledoux inaugure un processus d'autonomisation de l'architecture qui se prolongera jusque dans les

²⁵⁴ Jacques-François Blondel (1705-1774) fait paraître à partir de 1771 son *Cours d'architecture*, à l'attention de ses élèves de l'Académie.

années du Mouvement Moderne²⁵⁵. Kaufmann écrit cet essai en 1933 dans la double intention d'une part d'historiciser un mouvement qui se revendique de la rupture et de l'autre, en le faisant remonter à la Révolution Française, d'en conserver la dimension libératrice et émancipatrice. Le court texte de l'historien est tranchant, caricatural sans doute et il faut lui-même le contextualiser, le réinscrire dans un débat propre à l'entre-deux guerre au sein duquel s'affrontent classiques et modernes. Cependant, la thèse qui y est défendue peut nous permettre d'éclaircir une architecture des Lumières dont Ledoux concentre les traits, et les paradoxes.

Quelle est la thèse de Kaufmann? Partant d'une définition de l'architecture baroque caractérisée selon lui par l'*hétéronomie*, notamment à l'égard de la convenance, l'auteur s'emploie à démontrer qu'avec Ledoux et le projet révolutionnaire, ces déterminations extrinsèques se trouvent abolies. Cette mutation profonde est pour lui aussi déterminante, et aussi globale (puisqu'elle affecte la pensée d'une époque dans son ensemble, et donc tous les champs relevant de la pensée : science, art, philosophie, architecture...) que celle qui a lieu à la Renaissance. Giedion entreprendra un travail analogue en révélant le liant paradigmatique autour duquel s'organisent les innovations techniques, les découvertes scientifiques et les expérimentations artistiques au début du 20^e siècle : l'espace-temps²⁵⁶.

L'*autonomie* de l'architecture est perceptible à deux niveaux qui se répondent et se renforcent. Dans un premier temps, celle-ci concerne la discipline architecturale elle-même, l'art de l'architecte. Nous l'avons dit, cet art met fin à sa dépendance à l'égard de la *convenance*, en rejetant le système des proportions. Il ne se tente plus de mettre en forme une organisation sociale dont la hiérarchie serait fixée *ad vitam eternam*. Il se dégage de tout anthropocentrisme (les proportions réglent, en effet, les dimensions du corps-microcosme, à l'image du macrocosme), et en cela il s'autonomise. Renonçant à l'imitation, il évite d'emprunter ses lois de composition à des objets extérieurs. Le *Cours d'architecture* de Blondel incarne cette hétéronomie et signe la fin d'une ère. Ce dernier se trouve projeté dans un monde dont il pressent la nouveauté sans pouvoir en expliquer les logiques et les raisons : « Tout a changé, sans qu'on sache exactement pourquoi » écrit-il, halluciné. Edifier ne veut donc plus dire imiter, répéter, ou suivre. Cette autonomisation

²⁵⁵ Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier, Origine et développement de l'architecture autonome*, op.cit.

²⁵⁶ Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Denoël

disciplinaire ne saurait pourtant être soutenue sans trouver dans les formes produites par Ledoux sa manifestation, c'est pourquoi la thèse de Kaufmann va se déployer à un autre niveau, celui des dispositifs architecturaux et urbains. A l'autonomie de l'art de l'architecte répond une nouvelle conception de la composition spatiale.

C'est tout d'abord l'édifice, et par extension la ville elle-même, qui se trouvent placés dans un autre rapport au sol, au terrain qui les porte, et à l'environnement naturel dans lequel ils s'insèrent.

« Dans les villes du Moyen-âge et des périodes postérieures au tracé irrégulier, écrit Kaufmann, les maisons s'adaptent à la configuration naturelle du sol, se blottissent, comme apeurées, contre le terrain. (...) La Renaissance et le baroque ont pris, à l'égard de la nature, une position fondamentalement différente. L'une et l'autre ont intégré sans parcimonie le paysage dans l'enchaînement architectonique, soumettant la nature à l'intention architecturale. Le plan de Chaux esquisse un autre stade de la construction des villes. La situation et le site ont été déterminés d'un point de vue pratique. (...) Les données naturelles influencent à peine [l'architecte], et nulle aspiration à la plasticité ne guide sa main. La *ratio* du plan règne avec une exclusivité souveraine. »²⁵⁷ La nouvelle « solidarité » entre ce qui relève de l'artifice et son support naturel répond donc à une logique autre, une logique de discontinuité et d'indépendance : le territoire est avant tout pensé dans sa potentialité connective. Les routes, celle qui du nord, vient de Besançon, et celle qui d'est en ouest, relie Arc et Senans, vont devenir dans le projet de Ledoux les deux axes de la composition et le centre de la ville qu'il dessine, un nœud de circulation. Ni dépendante de ses formes, de sa géographie, ni intégrée plastiquement dans un paysage dessiné, la Saline se pose sur un territoire en passe d'être, lui aussi, rationalisé, non seulement par de nouveaux découpages administratifs en germe au 18^e, mais aussi par une logique propre aux ingénieurs des Ponts qui le lisent à l'aune des stratégies d'aménagements²⁵⁸.

Gouvernée uniquement par les lois de la *ratio*, la composition urbaine se présente chez Ledoux comme une adjonction d'éléments isolés, non plus organisés comme dans le Baroque, par un point de vue, non pas enchaînés physiquement, mais liés entre eux par des rapports fonctionnels et rationnels. Ce système nouveau, par lequel les édifices se désenchaînent, s'isolent les uns des autres, Kaufmann le nomme « système pavillonnaire ». Chaque élément de la composition possède son autonomie, tant sur le plan de la forme que sur le plan de la

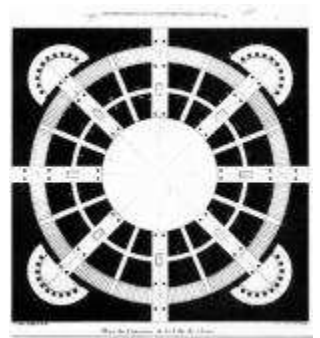


Figure 17 : Plan du cimetière de la ville de Chaux – C.N. Ledoux architecte.



Figure 17 : vue du projet de la ville de Chaux – C.N. Ledoux architecte.



Figure 18 : Plan de la Saline royale d'Arc et Senans – C.N. Ledoux architecte.

²⁵⁷ Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier, Origine et développement de l'architecture autonome*, op.cit. p.29

²⁵⁸ Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, op.cit., Chap. IX, p.195

fonction. Kaufmann va même jusqu'à écrire que dans ce système « il n'y a, au fond, plus de parties, c'est une association d'éléments indépendants » ou si l'on tient encore à parler de parties, il faudrait dire : « la partie est libre dans le cadre du tout. »²⁵⁹

Bloc autonome donc, autonome par rapport au sol, autonome par rapport aux autres blocs. Mais cette désolidarisation va plus loin et concerne aussi la composition interne de l'édifice. Les pavillons de la Barrière d'octroi de Paris, que Ledoux construit entre et qu'il nomme *Propylées* dans son ouvrage théorique²⁶⁰ illustrent ce point. « Le bloc de traverse de la base et les prismes en forme de belvédères posés sur ce bloc (...) pourraient sans difficulté exister par eux-mêmes. (...) En d'autres termes, on reconnaît le système pavillonnaire dans le corps de bâtiment lui-même. »²⁶¹ L'élémentarisme rationnel des parties, que ce soit dans la composition urbaine ou dans celle d'un édifice renvoie assez explicitement à une nature dans laquelle Ledoux constate que « partout l'homme est isolé. »²⁶² Les thèses rousseauistes sont partagées par l'architecte.

Sur un plan théorique, les représentations du projet elles-aussi vont s'autonomiser. Le plan, la coupe, l'élévation, cette triade coïncidant dans un géométral, se trouvent désormais en situation de disjonction. « A la volumétrie symbolique de l'Atelier des Cercles correspond une projection à base de carrés, où ne subsiste que la forme de l'ombre originelle. Pareillement, le cylindre de la Maison des directeurs de la Louë disparaît en plan. »²⁶³ C'est ici sans doute une des manifestations les plus directes de la liberté nouvelle que prend l'art d'édifier par rapport à l'art de bâtir. En effet, tant que l'art d'édifier se trouvait déterminé par sa fin, à savoir l'édifice, les représentations qui lui permettaient de se déployer se voyaient soumises à l'impératif de convergence, elles devaient décrire un objet préalablement conçu comme une entité harmonique dont chaque partie renvoyait à toutes les autres. Mais dès lors que c'est le projet qui préside à la conception, les différentes « vues » ne se recoupent pas ailleurs que dans une logique de composition implicite interne à la démarche projectuelle. Ces vues sont divergentes car elles présentent des intentions elles-mêmes différentes. Par exemple, l'élévation relève de l'ordre de l'expression

²⁵⁹ Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier*, op.cit., p.38

²⁶⁰ Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* [1804], Paris, Hermann Editeur des sciences et des arts, 1997

²⁶¹ Emil Kaufmann, *De Ledoux à Le Corbusier*, op.cit., p.61

²⁶² Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture...*, op.cit., p.70

²⁶³ Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, op.cit., p.247

(architecture « parlante »), tandis que le plan s'attache à une fonction connective, organisationnelle, par laquelle sont articulées les différentes fonctions de l'édifice ou de la ville, et leur rapport à un territoire structuré par les routes. Bien qu'il ne faille sans doute pas systématiser ce trait, il reste que l'impossibilité de reconstituer, chez Ledoux, la coupe ou l'élévation à partir du plan, et inversement, tranche radicalement avec l'idéal de la convenance et le système modulaire permettant par déduction, de recomposer l'ensemble à partir d'une partie.

Mais c'est encore dans le détail lui-même que s'infiltré, pour Kaufmann, l'autonomie. Alors que la pierre, par exemple, est traitée chez les architectes baroques comme une matière malléable à l'intention, et qu'on lui fait épouser des formes déterminées par l'imitation d'objets naturels, à la manière d'une sculpture, Ledoux s'emploie à reconnaître les lois propres du matériau. La pierre ne peut être assemblée que bloc contre bloc, selon une stéréotomie simple, et les articulations formelles doivent répondre à une articulation structurelle, tectonique. On perçoit ici les prémisses d'un débat sur la vérité constructive qui trouvera chez Viollet-le-Duc et Ruskin ses plus célèbres animateurs.

Bref, à tous les niveaux, théoriques et pratiques, la même exigence de désolidarisation entre les parties semble à l'œuvre. Les éléments ne trouvent plus désormais leur liant dans les règles héritées qui en régissaient les rapports mais dans l'ordre d'une Raison dont le lieu est le projet. Mais ce déplacement, finalement d'un ordre à un autre, nous permet-il de suivre Kaufmann dans son constat d'une autonomie ? Cette substitution suffit-elle pour parler d'autonomie ?

Comme nous l'avons souligné plus haut, la préoccupation majeure des élèves de Blondel, face au sentiment d'arbitraire que provoquent chez eux les règles contenues dans le *Cours*, va être la recherche de fondements à l'architecture. Mais ces fondements, pour être solides, ne devront plus être sujets au doute, c'est-à-dire qu'ils devront être *naturels*. La nécessité de l'architecture est soumise à la découverte de ces fondements ou principes.



Figure 19 : Les colonnes de la maison du directeur – Salines d'Arc et Semans – C.V. Ledoux architecte.

c. Nature et Raison

Ce n'est pas dans la tradition, comme chez Blondel²⁶⁴, ni dans le mythe comme chez Vitruve, ni dans des schémas métamythiques comme chez Alberti²⁶⁵, mais dans la nature que le 18^e siècle va trouver ces principes.

La nature est alors prise dans deux types de discours, indissociables pour comprendre la façon dont les Lumières vont s'y référer. D'un côté en effet, la nature se présente comme un ordre bienveillant, réglé suivant une régularité éternelle et indiquant aux hommes la voie à suivre. Les sciences naturelles mettent au jour sa fécondité infinie et ses ressources inépuisables. Elle apparaît également comme une puissance, puissance de devenir, « vive, immense, qui embrasse tout, qui anime tout »²⁶⁶. Mais justement, l'incommensurabilité des puissances qu'elle génère place l'homme dans une situation précaire. Les courants contradictoires et violents, les flux destructeurs sont exprimés par une esthétique du sublime qui fait de l'homme-créature la victime de forces qui le dépassent. Quoi qu'il en soit, que la nature apparaisse comme un grand cycle éternel ou comme une force de destruction et de chaos, c'est toujours le mouvement qui la caractérise. C'est une nature naturante qui préoccupe les scientifiques, mais aussi les artistes et les architectes des Lumières.

La recherche des principes de la nature va donc légitimement se tourner vers les lois de cette production. Il ne sera plus question, pour les architectes, de reproduire les formes « naturelles » telles que les animaux, végétaux ou rochers, par le biais de leurs artifices, mais de saisir les lois fondamentales afin de s'y conformer. Et ici l'architecture possède un avantage certain. Comme le note Boullée, « l'architecture étant le seul art par lequel on puisse mettre la nature en œuvre, cet avantage unique en constate la sublimité. »²⁶⁷

Mettre en œuvre la nature en mouvement, voilà l'objectif et, d'une certaine manière, la définition de l'édifier pour les architectes des Lumières. Mais cette mise en œuvre est ambivalente car elle est toujours aussi l'occasion d'une mise en ordre. Alors que la nature apparaît, nous le disions, comme simultanément puissance de création et puissance de destruction, la mise en œuvre est embellissement. Elle

²⁶⁴ Et son analyse des plus excellents bâtiments de France

²⁶⁵ Nous reprenons l'expression à Françoise Choay. Voir partie II, chapitre I

²⁶⁶ Buffon, cité par G. Gusdorf, *Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1972, p.309

²⁶⁷ Etienne Louis Boullée, *Architecture, Essai sur l'art* [1793], Paris, Hermann, 1968

opère une sorte de tri entre les forces bienfaisantes, qu'il faut prolonger et les autres qu'il faut contrer²⁶⁸.

Une difficulté surgit ici puisque cette mise en œuvre de la nature pourrait s'apparenter, par les choix qu'elle exige et la maîtrise qu'elle confère à l'architecte, à une opération quasi-divine. D'ailleurs, Ledoux ne se prive pas, dans certains passages lyriques de son ouvrage, pour s'identifier au Créateur : « L'Architecte est là entouré de tourbillons, de nuages qui disputent avec lui la prééminence des cieux »²⁶⁹. Opération quasi-divine, c'est-à-dire libre, autonome, or cette autonomie ne va-t-elle pas à l'encontre de ces principes qu'elle est censée suivre ? Ne risque-t-on pas de retomber dans l'arbitraire qu'il s'agissait de fuir ?

Il faut donc inventer une figure nouvelle pour cet opérateur, figure capable de saisir dans le chaos d'une nature déchaînée ses vrais principes, capable de résorber l'écart qui risquerait de s'ouvrir entre la vérité et l'invention, entre la nécessité et la création, entre l'individu et le monde²⁷⁰. Cette figure sera celle du génie.

L'opérateur « génie » va remplacer, comme l'a bien noté Picon, la faculté apparemment plus modeste qu'exigeait le *Cours* de Blondel : le talent. « Chez Boullée et Ledoux « le génie crée », tandis que le talent se borne à mettre en œuvre ses inspirations et que le « sentiment de l'art met en place ». »²⁷¹ Ledoux n'avait pas lu Kant, mais la définition que le philosophe donne du génie est précisément applicable ici : « Le génie est le talent (le don naturel) qui permet de donner à l'art ses règles. Puisque le talent, en tant que faculté productive innée à l'artiste, ressortit lui-même à la nature, on pourrait formuler ainsi la définition : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles. »²⁷² Kant, bien qu'affirmant une origine innée à l'inspiration, ne prône pas pour autant un rejet total des règles. La théorie du « *Sturm und Drang* » consistant à donner libre cours, lors de la création, à son instinct inspirateur sans le contraindre ni le dominer ne peut donner lieu à une œuvre.

²⁶⁸ Nous ne sommes pas loin ici de la démarche albertienne. Alberti anticipe à bien des égards, les développements ultérieurs à son œuvre. Toutefois, l'émergence des sciences naturelles, de techniques modernes et de nouveaux outils de représentation (notamment la cartographie, voir *infra*) tranche avec la physique qualitative et le système perspectif du Quattrocento.

²⁶⁹ Claude Nicolas Ledoux, *L'architecture...*, *op.cit.*, p

²⁷⁰ Hannah Arendt rappelle les vers de Lessing au sujet du génie : *Ce qui l'émeut, émeut. Ce qui lui plaît, plaît. Son heureux goût est le goût du monde*. Voir Hannah Arendt, « De l'humanité dans de « sombres temps » in *Vies politiques*, trad.fr. Jacques Bontemps, Paris, Gallimard, 1974, p.12.

²⁷¹ Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, *op.cit.*, p.233

²⁷² Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. Œuvres philosophiques, Paris, Gallimard, 1985, t.2, p.1089.

En ce sens l'architecture est conçue comme une véritable création, au même titre que la nature, et l'architecte, « naturellement » animé par les principes, n'aura qu'à suivre ses propres déterminations, « le mouvement de son esprit créant librement. Nécessité et liberté d'invention se rejoignent par ce biais, le génie n'imitant jamais aussi fidèlement la nature que lorsqu'il obéit à ses impulsions propres. »²⁷³ Le génie, assurant le lien entre imitation et création, va trouver son lieu dans le projet et l'art d'édifier va clairement se recentrer sur la conception.²⁷⁴

C'est ainsi que Boullée propose sa célèbre définition : « Qu'est-ce que l'architecture ? La définirais-je avec Vitruve l'art de bâtir ? Non. Il y a dans cette définition une erreur grossière. Vitruve prend l'effet pour la cause. Il faut concevoir pour effectuer. Nos premiers pères n'ont bâti leurs cabanes qu'après en avoir conçu l'image. C'est cette production de l'esprit, cette création qui constitue l'architecture. »²⁷⁵ Cette transposition de l'architecture de l'art de bâtir vers la conception, vers le projet, est donc à comprendre dans la démarche d'une recherche des principes naturels, au cœur de la *ratio* de l'architecte-génie. Loin de la *fabrica*, encore trop servile, seule la raison peut retrouver les fondements. C'est aussi, accessoirement, pour l'architecte Boullée, une manière de se réapproprier une discipline à laquelle les ingénieurs prétendent de plus en plus.

En recentrant l'art de l'architecte sur le projet, les architectes révolutionnaires procèdent de manière analogue à Alberti. Ils le font plus explicitement, et l'édifier qu'ils vont mettre en place ne sera pas le même que celui de l'architecte italien, mais tous réfléchissent aux règles génératives. Le Corbusier, lui aussi, assurera à l'architecture un « supplément » en déclarant que la construction est faite pour bâtir, l'architecture pour émouvoir.

d. Propylées – la raison déchaînée

Mais comment la *ratio*, à l'œuvre dans le projet, va-t-elle pouvoir imiter, le procès de production de la nature ? Il faudrait une *ratio* génératrice, féconde. N'y a-t-il pas une contradiction entre cette raison, analytique, et la production débridée du monde naturel que les biologistes mettent au

²⁷³ Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, op.cit., p.240

²⁷⁴ Peut-être Piranèse est-il le génie créateur le plus à même de rendre compte de l'invention de l'époque. Voir Didier Laroque, *Le discours de Piranèse*, Paris, Les Editions de la Passion, 2000

²⁷⁵ Etienne Louis Boullée, *Architecture, Essai sur l'art*, op.cit.

jour ? Nous verrons que cette dimension va traverser toute l'œuvre de Ledoux. Inventer, pour Ledoux, va ici vouloir dire combiner et varier à l'infini des formes élémentaires, selon des logiques inouïes. La raison se fait matrice d'invention. Le projet des Propylées traduit bien cette logique débridée d'engendrement que rien ne peut freiner sinon l'épuisement, non des formes, mais de l'architecte.

On ne peut comprendre la méthode analytique que dans le sens où elle se propose de mettre à disposition les éléments qu'elle sépare. C'est donc ainsi qu'il faut aborder le rationalisme et l'esprit de clarification qui habite Ledoux : séparer, défaire les mixtes mal analysés (que nous fournit l'expérience pourrait dire Bergson), pour les recomposer ensuite à loisir selon des lois de la raison.

Et, sans doute, c'est Piranèse qui décompose les mixtes et les fournit tout prêts à être réinjectés dans un processus constructif. Ses cartes offrent un nombre de motifs quasiment infini, réservoir immense de figures simples qui semblent disposées selon un ordre aléatoire.

La raison va donc faire figure de plan génératif, de moteur de l'invention mais va aussi constituer son sol, tout autant dépendant et indépendant de l'intention. Une sorte d'usine à produire des formes. Avant que Durand n'en dégage une méthode et que la raison générative ou productive ne devienne une raison normative. Ledoux est donc déterminant parce qu'il marque le tournant.

Ne peut-on pas voir dans les « types » une sorte de mouvement paradoxal de la pensée rationnelle, cherchant à la fois à tendre vers le modèle et à produire des variations ? Les Propylées de Ledoux sont les expressions d'une folle aventure typologique : chacune des portes de Paris propose une variation obtenue à partir d'un système combinatoire complexe de formes archétypales : la croix, le cercle, le carré. Chacune est à la fois le moment d'un processus et tend à son autonomie formelle. Elles sont liées entre elles par leur fonction, la « guirlande de pierre » formant l'enceinte de la Ferme. Mais surtout, leur socle commun est un fond productif et dynamique, qui, à l'image de la *phusis*, développe toutes les virtualités de la *ratio*. Les grands principes sont exploités, non comme des modèles à imiter mais comme des germes à développer selon une logique combinatoire infinie. La diversité produite des édifices est comparable à la diversité des formes naturelles, sans que ceux-ci n'imitent celle-là. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le génie de Ledoux : une raison proliférante.



Figure 20 : Campo Marzio - G.B. Piranesi.

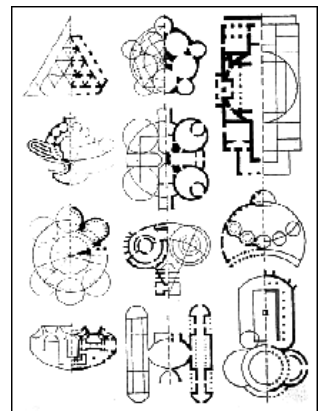


Figure 21 : Typologies du Campo Marzio George Teyssot (Christian Hubert, trans.), "Emil Kaufmann and the Architecture of Reason: Klassizismus and 'Revolutionary Architecture'" in *Oppositions 13* (Cambridge, MA: The MIT Press, Summer, 1978).

La typologie architecturale naît au 18^e siècle comme la taxinomie : c'est le mouvement d'une raison qui se découvre elle-même comme productrice. Les classifications qu'elle fournit sont moins des outils pour la conception que des tentatives désespérées pour organiser un flux ininterrompu de nouvelles structures formelles. D'ailleurs, le type arrive toujours trop tard. Comme le fait remarquer Aldo Rossi, le type est découvert *a posteriori*, alors qu'il existe déjà, mais il est immédiatement remplacé comme principe idéal, cause primitive, comme germe²⁷⁶. Ce mouvement rétroactif est indissociable de l'invention débridée qui anime le siècle.

e. Cartes et invention

Afin d'apprécier plus directement toutes les implications résidant dans cette nouvelle ligne d'édifier mise en place à travers le travail des architectes révolutionnaires – et conformément à l'hypothèse que nous faisons sur l'édifier selon laquelle à chaque fois, c'est un nouveau milieu qui est inventé, et un nouveau rapport problématique au sol-milieu posé – tentons de dégager la nature de ce sol.

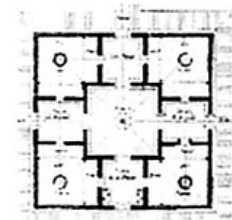
Comment le territoire se constitue-t-il ?

La cartographie va jouer un rôle déterminant dans ce processus. Comme l'a bien montré Picon, la carte devient, au 18^e, l'outil privilégié des ingénieurs. C'est par elle que se révèle le territoire. Mais c'est aussi grâce à elle que le projet devient possible.

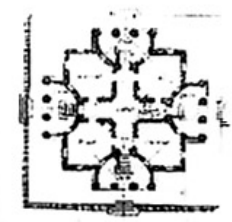
Alors que chez Alberti, le dispositif optico-conceptuel de la perspective permettait déjà de combiner description et imagination, c'est désormais la cartographie qui va autoriser cette mise en rapport. La carte se caractérise par trois aspects fondamentaux qui la distinguent nettement de la représentation perspective. D'une part, *une approche globale* : chaque point du territoire est traité, malgré les distances parfois considérables qui les séparent, avec la même logique d'intervention. Et cette même logique s'applique également aux différentes échelles, du petit équipement aux aménagements du grand territoire. La cartographie offre donc la possibilité de traiter, contrairement à la perspective, différents objets simultanément. « L'idée fondamentale d'une carte, écrit même Corboz, c'est la vision simultanée d'un territoire dont la perception directe est impossible par définition. »²⁷⁷ Ces objets ne sont



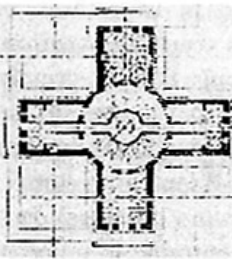
SANTE



PICPUS



CHAILLOT 4
(15-III)



Trois variations typologiques
des portes de Paris – C.N.
Ledoux

(Daniele Vegro, *L'enceinte des fermiers généraux et les Propylées de Paris*, Mémoire de TPFE – ENSA Paris Belleville, sous la direction de Mark Deming, juillet 2002.)

²⁷⁶ Voir Aldo Rossi, *L'architecture de la ville* [1966], Paris, Editions de l'Equerre, 1984

²⁷⁷ André Corboz, « Le territoire comme palimpseste » in *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris, Editions de l'Imprimeur, 2001, p.218

plus organisés et hiérarchisés selon la distance qui les sépare de l'observateur, mais rapportés sur le même plan. Ce plan diffère radicalement du tableau ou *historia*, qui dans la perspective, traduisait fidèlement ces éloignements relatifs (tant spatiaux que temporels d'ailleurs), car il dispose les objets selon les connexions géographiques et fonctionnelles. La carte règle les distributions territoriales. Avec la carte, l'observateur pivote d'un quart de tour et vient se placer au-dessus, face à son objet pour en saisir l'ampleur. Mais ce faisant, et c'est le deuxième point décisif, *plus aucune position n'est privilégiée*. A la distribution égalitaire (qui d'ailleurs anticipe déjà une pensée politique révolutionnaire) du territoire, correspond un sujet collectif. Les ingénieurs forment un corps collectif, et bien que des individualités se détachent, il n'en reste pas moins que nous assistons à une disparition du « point de vue » central de la perspective. Emil Kaufmann a bien montré comment à « l'enchaînement » baroque organisé autour d'un point de vue succède une autre logique de composition fondée sur l'autonomie des parties. Le troisième point déterminant pour comprendre la raison de l'émergence de la carte chez les ingénieurs est sa capacité à *superposer des informations de différentes natures*, difficilement représentables par d'autres moyens : données géologiques, hydrologiques, techniques, administratives etc. forment différents plans qui se combinent pour décrire un territoire complexe régi par des lois multiples en confrontation.

La carte est donc un nouvel outil par lequel se révèle le territoire. Mais c'est aussi un outil opératoire grâce auquel le corps des ingénieurs va pouvoir se donner les moyens d'une action efficace²⁷⁸.

La révélation territoriale intègre évidemment la révélation de la ville qui échappait jusque-là au champ opératoire de l'édification. Certes Alberti en traite longuement, mais dans une analogie structurale avec l'édifice. Les six opérateurs albertiens s'appliquent indifféremment à l'architecture et à la ville qui se présente alors comme une entité finie, achevée, fermée sur elle-même, une « grande maison ». Cette analogie est toute théorique car si la mise en ordre est possible sur le plan d'un édifice, elle devient délicate lorsqu'elle concerne la ville ; La Renaissance ne possède pas les dispositifs politiques lui permettant de penser la ville dans sa globalité. A de très rares exceptions près, villes idéales, villes

²⁷⁸ La fin du siècle des Lumières voit le passage de l'institutionnalisation de la société par les établissements humains à un aménagement du territoire par équipements. La notion d'équipement va elle aussi caractériser ce bouleversement. Bruno Fortier, « Logiques de l'équipement. Notes pour une histoire du projet », in *AMC* n°45, 1978

fortifiées (qui ont d'ailleurs toujours passionné les architectes en vertu justement de leur caractère fini et maîtrisé), les villes restent soumises à un désordre relativement incontrôlé.²⁷⁹ « Apparaissant rarement en tant qu'entité globale, remarque ainsi Antoine Picon, la ville représente probablement l' « oubli » le plus flagrant des traités classiques, puisqu'elle semble se condenser dans la rhétorique des ordres et les règles de la convenance. En fait, la ville est toujours présente de façon sous-jacente. Le savoir géométrique de l'architecte est aussi destiné à négocier avec la compacité de l'ordre urbain (...) Absente et présente à la fois, la ville se situe aux confins de la théorie, tandis que les opérations dont elle fait l'objet sont difficilement réductibles au discours. »²⁸⁰

Il est en effet tout à fait logique que la tendance à la rationalisation théorique et à la mise en ordre d'un savoir architectural « oubliée » ou plutôt refoule la ville puisqu'elle constitue l'élément non-maîtrisable de l'édification. Tout du moins à l'époque où aucune volonté politique n'est encore capable d'en contrôler les règles. Elle joue au même titre que la nature, le rôle de fond implicite, condition *sine qua non* de l'édifier, mais représente aussi son dehors et ce qui risque à tout moment d'en abîmer les fondements, d'en désolidariser les parties, d'en saper l'ordre interne.

Notons au passage que si la « négociation » avec la ville est refoulée dans les théories du bien bâtir, le « profilage », lui, ne l'est pas. Cet art consistant à travailler les effets (des moulures, des détails...) et à l'aune duquel on reconnaît la grandeur de l'architecte, vient en contrepoint de l'imitation prescrite des Anciens et de leur ordre. Si nous faisons ici le rapprochement, c'est que l'art du détail, comme celui de la ville ouvrent tous deux l'architecture à des domaines risqués, offrant à tout moment une occasion d'ébranler la perpétuation de règles définitivement fixées²⁸¹. Aussi le profilage est-il une « liberté complexe » comme le note Antoine Picon, puisque les variations qu'il permet ne se comprennent que sur le fond immuable des ordres et de leur répétition infinie. Autant,

²⁷⁹ Manfredo Tafuri a bien montré comment l'émergence de ces villes idéales aux 15^e et surtout au 16^e siècles italiens est liée surtout à une crise des rapports entre intellectuels et pouvoir, provoquant une disparition de la commande, et obligeant les architectes à se rabattre sur des « architectures de papier ». Voir Manfredo Tafuri, *Architecture et humanisme de la Renaissance aux réformes* [1980], trad. Dunod, 1981, et notamment le chapitre 7, « Lieux et symboles ».

²⁸⁰ Antoine Picon, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières*, op.cit. p.25.

²⁸¹ Le détail, par l'implication qu'il exige de la main ouvrière, est, comme la ville, le lieu d'une confrontation entre la théorie et le désordre possible. La théorie fonctionne mal dans la négociation. Dans son livre sur l'architecture et la ville contemporaines, Jean Attali pose précisément ces questions, de la ville d'une part, du détail de l'autre, comme deux limites de l'architecture par sa proximité avec le chaos. Jean Attali, *Le plan et le détail – Une philosophie de l'architecture et de la ville*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 2001

donc, la modulation est possible à partir d'un système réglé dont elle contribue, par glissement subtil, à asseoir la puissance, autant elle est exclue lorsqu'elle est due à l'insistant désordre exogène d'une ville chaotique.

f. Un ethos moderne

Le mouvement que connaît l'architecture en cette fin de 18^e siècle peut être rapproché de ce que Michel Foucault décrit comme attitude de la modernité, à partir de la lecture du texte de Kant, *Was ist Aufklärung ?*

Dans ce court article que Kant écrit en 1784 à la demande du *Berlinische Monatsschrift*, il tente de répondre à la question « Qu'est-ce que les Lumières ? ». Kant propose de caractériser l'*Aufklärung* comme un passage de l'état de minorité à l'état de majorité. La minorité est cette situation dans laquelle nous nous trouvons lorsque nous nous laissons dicter notre conduite par une instance extérieure : un livre, un professeur, une autorité quelconque. Le passage à l'état de majorité revient donc à substituer à cette hétéronomie une autonomie, fondée sur un usage libre de la raison. Michel Foucault note la profonde ambiguïté de cette modification, présente dans le texte de Kant. En effet, cette « sortie » de l'état de minorité, Kant « la caractérise comme un fait, un processus en train de se dérouler; mais il la présente aussi comme une tâche et une obligation. (...) Il faut donc considérer que l'*Aufklärung* est à la fois un processus dont les hommes font partie collectivement et un acte de courage à effectuer personnellement. Ils sont à la fois éléments et agents du même processus. Ils peuvent en être les acteurs dans la mesure où ils en font partie; et il se produit dans la mesure où les hommes décident d'en être les acteurs volontaires. »²⁸²

Ambiguïté en effet puisque dans cette situation, ne s'opposent plus mais au contraire se complètent l'appartenance à un moment historique compris comme une lame de fond qui entraîne les hommes dans un processus collectif, et la raison comprise comme une instance libre autorisant une critique. La critique est en ce sens indissociable de ce mouvement paradoxal. Foucault montre que ce petit texte, mineur dans l'œuvre de Kant, doit être lu comme inextricablement et nécessairement lié aux trois Critiques.

²⁸² Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? » (1984), in *Dits et Ecrits II*, Gallimard, 2001, pp. 1381-1397

« Il décrit en effet l'*Aufklärung* comme le moment où l'humanité va faire usage de sa propre raison, sans se soumettre à aucune autorité; or c'est précisément à ce moment là que la Critique est nécessaire, puisqu'elle a pour rôle de définir les conditions dans lesquelles l'usage de la raison est légitime pour déterminer ce qu'on peut connaître, ce qu'il faut faire et ce qu'il est permis d'espérer. C'est un usage illégitime de la raison qui fait naître, avec l'illusion, le dogmatisme et l'hétéronomie; c'est, en revanche, lorsque l'usage légitime de la raison a été clairement défini dans ses principes que son autonomie peut être assurée. La Critique, c'est en quelque sorte le livre de bord de la raison devenue majeure dans l'*Aufklärung*; et inversement, l'*Aufklärung*, c'est l'âge de la Critique. »

Ce point de jonction entre processus historique et critique est rendu possible par la posture de Kant. Le philosophe ne se propose pas, dans ce texte de réfléchir sur son présent – l'*Aufklärung* – « à partir d'une totalité ou d'un achèvement futur. Il cherche une différence : quelle différence aujourd'hui introduit-il par rapport à hier ? » L'interrogation du texte porte sur la pure actualité comme différence.

La célèbre hypothèse de Foucault consiste à voir dans cette attitude ce qu'il nomme « l'*ethos* de la modernité ». La modernité est ainsi à penser, non comme un moment de l'histoire, précédé d'une pré-modernité et suivi d'une post-modernité, mais comme une *attitude* c'est-à-dire « un mode de relation à l'égard de l'actualité; un choix volontaire qui est fait par certains; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. »

Entre hétéronomie et autonomie, appartenance et décision libre et volontaire, la modernité accède à un niveau problématique qu'elle ne connaissait pas lorsqu'on la posait simplement en rupture par rapport à un héritage. Foucault montre dans la suite du texte que ce mouvement réflexif d'un présent, d'une actualité sur elle-même est au fond le mouvement de l'art. La « transfiguration » qu'il trouvera comme le leitmotiv d'artistes au premier rang desquels est placée la figure emblématique de Baudelaire, est précisément ce « jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté. »

Nous procéderions sans doute trop vite si nous associions sans précautions cette attitude et celle que nous avons pu mettre en évidence chez les architectes révolutionnaires, et dans une certaine mesure, chez les ingénieurs de la fin du 18^e. Il reste cependant que leur problématique quant à l'opération édicatrice croise celle que Foucault désigne comme l'*ethos* de la modernité, et plus particulièrement dans leur commune situation paradoxale. La recherche des fondements de l'architecture

chez eux, ne passe pas par un retour à l'Antique, ils cherchent la raison de l'édifier au cœur de leur présent en mutation. Il nous semble évident que la production architecturale est aux prises avec d'une part le désir de rompre avec un héritage critiqué pour sa non-adéquation avec le monde tel qu'il devient et de l'autre l'ambition de rejoindre une certaine vérité essentielle de ce monde, mais caché en lui.

D. La ligne de transfiguration

a. Mettre en phase

Le mouvement, dont Foucault trouve l'esquisse chez Kant, se prolongera au 19^e siècle et au début du 20^e siècle, notamment à travers toute la problématique de la modernité posée, bien que de manières différentes, par Baudelaire, Simmel²⁸³ ou Benjamin. Et en ce qui concerne l'architecture et la ville, les grands précurseurs du mouvement moderne ne cesseront d'exhorter leurs contemporains à ce mouvement vrillé : reconnaître que l'époque est nouvelle, qu'un « esprit nouveau » est né et qu'il convient de remettre l'architecture, le design, l'art, la ville, bref la production humaine en phase avec l'époque. C'est-à-dire qu'au constat d'un changement de l'ordre des choses, vient s'ajouter la tâche de mettre ces choses en ordre ou en conformité avec ce changement.

La position d'Adolf Loos par exemple est très claire à ce sujet. Dans la plupart de ses écrits, il n'a de cesse de répéter que chaque époque, chaque culture possède son propre style, y compris celle de ce début de 20^e siècle : « Nous avons notre culture, nos formes au sein desquelles notre vie se déroule, les objets d'usage qui nous permettent de mener cette vie. Aucun individu ni aucune association ne nous a dotés de nos armoires, de nos étuis à cigarettes, de nos bijoux. Le temps les a créés pour nous. Ces choses changent d'année en année, de jour en jour, d'heure en heure. Car nous changeons d'heure en heure ; nos idées, nos habitudes changent et du même coup notre culture. » Et Loos de dénoncer ceux qui, comme le *Deutscher Werkbund*, veulent créer le style de l'époque : « C'est là un travail inutile. Le style de notre temps, nous l'avons déjà. » Ce que demande avec insistance Loos, c'est que la production de l'époque soit reconnue comme l'expression d'une culture. Ce qu'il convient de faire, alors, c'est « de sentir et de penser dans le style de notre époque, le reste se fera tout seul »²⁸⁴. L'homme moderne s'oppose en tout point à celui qui chercherait à inventer du nouveau, et ce pour la simple raison que le nouveau est déjà-là.

Loos n'aura pas de mots assez durs pour les architectes de son temps. L'introduction de son article « Architecture »²⁸⁵ est limpide : « Voulez-vous vous laisser conduire au bord d'un lac des Alpes ? Le ciel est bleu,

²⁸³ Voir Georg Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 2004

²⁸⁴ Les citations précédentes de Loos sont extraites de « Culture dégénérée » (1908) in *Paroles dans le vide – Malgré tout*, Ivrea, Paris, 1994, pp. 194-197.

²⁸⁵ « Architecture » (1910), op. cit. pp. 218-228.

l'eau verte, tout repose dans une paix profonde. Les montagnes et les nuages se reflètent dans cette eau, et aussi les maisons, les fermes et les chapelles, qui ne ressemblent pas à des œuvres de l'homme, mais paraissent sorties du même atelier divin que les montagnes et les arbres, les nuages et le ciel bleu. Mais qu'est ceci ? Une note fausse trouble cet accord. Parmi les maisons des paysans, une villa jette un cri désagréable et inutile. C'est l'œuvre d'un architecte. D'un bon ou d'un mauvais architecte ? Je n'en sais rien. Je sais seulement qu'il n'y a plus de paix, de repos ni de beauté. Comment se fait-il que l'œuvre d'un architecte, bon ou mauvais, souille le lac ? » La réponse de Loos est implacable : « c'est que l'architecte, comme la plupart des habitants des villes, n'a pas de culture. Le paysan qui a une culture est sûr de son affaire. L'habitant des villes est un déraciné. »

Loos trouvera dans l'absence d'ornement le trait de son temps. Que nous dit Loos pour résumer : chaque époque possède son propre style, mais la nôtre ne le reconnaît pas, elle s'inspire d'autres époques, d'autres cultures. La justesse de notre production ne viendra que d'une mise en phase de celle-ci avec l'esprit de l'époque. Lorsque Loos prétend des choses que « le temps les a créées pour nous », il modifie considérablement le rôle de l'architecte, et de l'*homo faber* en général : il ne s'agit plus pour celui-ci de créer (au sens d'inventer *ex-nihilo*) mais d'exprimer ce qui est déjà présent sous une forme latente. Cependant, cette opération ne peut se faire, comme chez le paysan, naturellement, elle doit faire l'objet d'un acte responsable, proprement moderne.

Le Corbusier prolongera l'exhortation loossienne, et bien qu'il se distingue de l'architecte viennois dans l'analyse de ce qui a changé, la structure du geste auquel il convie ses contemporains est identique : « Notre monde extérieur s'est formidablement transformé dans son aspect et dans son utilisation par suite de la machine. Nous avons une optique nouvelle et une vie sociale nouvelle, mais nous n'y avons pas adapté la maison. »²⁸⁶ Et encore : « Notre époque fixe chaque jour son style. Il est là sous nos yeux. Des yeux qui ne voient pas. »²⁸⁷

A chaque fois que les bâtiments du passé sont pris en exemple, que ce soit par Loos ou par Le Corbusier, c'est pour noter leur parfaite

²⁸⁶ Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), Flammarion, Paris, 1995, p. 8

²⁸⁷ *Idem*, p. 78

adéquation avec l'esprit de l'époque. La « leçon de Rome »²⁸⁸ n'est pas autre chose.

Et l'on trouvera chez Mies van der Rohe une préoccupation commune concernant la volonté de l'époque : « Ce qui nous impressionne tellement dans les bâtiments du passé, ce n'est pas tant leur prouesses architecturales que le fait que les temples antiques, les basiliques romaines et les cathédrales du Moyen Age n'étaient pas l'œuvre de personnalités individuelles mais des créations de toute une époque (...) Ces bâtiments sont par essence non personnels. Ils sont de pures expressions de la volonté de l'époque (...) L'architecture est toujours la volonté de l'époque traduite dans l'espace, et rien d'autre. Aussi longtemps qu'on n'acceptera pas cette vérité toute simple, la lutte pour fonder une architecture nouvelle ne pourra être menée d'une manière conséquente et efficace. »²⁸⁹

Les réflexions de Loos, de Le Corbusier et de Mies, en même temps qu'elles mettent clairement l'accent sur le fait que le monde change, insistent sur l'impérieuse nécessité de ne pas rester les bras ballants devant ces mutations mais au contraire de les transfigurer : elles doivent trouver leur expression et l'architecte a pour tâche d'effectuer cette opération. Il faut construire le monde, mais ce monde à construire n'est pas un autre monde, c'est le monde tel qu'il est. Il s'agit de rendre visible un processus inexorable, en l'occurrence le machinisme pour Le Corbusier, afin de lui donner une expression propre. Comme le note très justement Walter Benjamin au sujet de ces nouveaux barbares : « Ils se caractérisent à la fois par un manque total d'illusion sur leur époque et par une adhésion sans réserve à celle-ci. »²⁹⁰

Dès lors se fait jour une situation dont nous sommes sans doute encore les héritiers : une confusion, sans qu'il faille y voir un brouillage, mais plutôt une conjonction, une contemporanéité, entre un processus qui se *fait* et une œuvre à *faire*. *Se mettre en phase* ne dit pas autre chose : non pas projet d'un monde meilleur à venir, non pas nostalgie d'un monde passé, mais le travail d'une actualité sur elle-même.

²⁸⁸ *Idem*, pp.119-140

²⁸⁹ Mies van der Rohe, « Architecture et volonté de l'époque », paru dans *Der Querschnitt*, 4(1), 1924, pp. 31-32 ; texte cité dans Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe, Réflexions sur l'art de bâtir*, Editions du Moniteur, Paris, 1996, p. 245

²⁹⁰ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté » (1933) in *Œuvres II*, Gallimard, 2000, p. 367

b. L'architecte-médium

L'enjeu même de l'édifier va profondément changer et le rôle de l'architecte se réinvente. En effet, dans cette « remise en phase », la seule chose qui justifie encore la place d'un auteur, c'est précisément le fait qu'il s'agit de transfigurer ce qui arrive ou ce qui se fait en un projet.

La figure du paysan, dont la qualité et l'authenticité des constructions émanent de sa *culture*, ou la figure de l'ingénieur, dont la justesse des productions est le fait de sa totale confiance dans le calcul, sont prises comme exemples par Loos et Le Corbusier. Dans ces deux cas, la production émerge d'une culture comme la plante émerge d'un sol : « le paysan bâtit sans effort, comme l'animal que guide son instinct. Et sa maison est aussi belle qu'une rose, qu'un chardon, qu'un cheval ou qu'une vache. »²⁹¹ Ce qui séduit Le Corbusier, Mies et Loos chez l'ingénieur ou le paysan, c'est leur anonymat : « L'individu a de moins en moins d'importance (...) Ici se manifeste la grande tendance à l'anonymat de notre époque. Les réalisations de nos ingénieurs en sont des exemples typiques. »²⁹² Cet anonymat est la garantie d'une objectivité de leur production et d'une mise en phase « naturelle » de celle-ci avec l'époque. Or bien que ces deux figures heuristiques soient admirables pour leur adéquation avec leur temps, elles ne sont pas douées de la réflexivité proprement moderne.

Le constructeur moderne doit effectuer un acte libre et volontaire : ressaisir le monde et l'exprimer. Le paysan et l'ingénieur ne sont pas des auteurs : ils s'effacent totalement dans un processus qui passe en eux, ils actualisent des forces latentes du monde qui les entoure mais sans opérer cette transfiguration, sans « héroïser » l'instant présent. « Ingénieur, c'est analyse et application des calculs. Constructeur, c'est synthèse et création. »²⁹³

Nous voyons donc qu'un paradoxe se fait jour ici. En effet, d'une part nous décelons l'attitude moderne dans le geste qui consiste pour un sujet à s'affranchir des déterminations telles que la tradition, la condition sociale, bref toute forme d'autorité qui le prive de sa capacité à exercer sa liberté par l'usage de sa raison (accéder à l'état de majorité chez Kant). En ce sens l'attitude moderne se confond avec un mouvement de libération et d'autonomisation du sujet (le droit de « désappartenir »²⁹⁴). A

²⁹¹ Loos, « Architecture », op. cit., p. 219.

²⁹² Mies van der Rohe, op. cit. p. 245.

²⁹³ Le Corbusier, *Précisions* (1929), Fondation Le Corbusier, Editions Altamira, 1994, p. 35

²⁹⁴ Taguieff note que « l'esprit des Lumières » risque toujours de basculer dans « l'esprit de l'abstraction », « comme par un mouvement d'auto-corruption spontanée ». Ce basculement qui le

cette rupture répond un ressaisissement du monde, dès lors objectivé, par le sujet émancipé qui en occupe le centre actif. Mais, d'autre part, cette émancipation place le sujet dans une posture, non seulement d'acteur, mais aussi de témoin privilégié de ce monde à qui il reconnaît un mouvement propre et autonome. Comme si à l'autonomie du sujet répondait une autonomie du monde. Ce monde prend alors la forme d'un organisme doué d'une vitalité, d'une machine sans agent pour la contrôler, ou d'une œuvre sans auteur pour en assumer la paternité (auteur qui ne peut plus être assimilé à un Dieu architecte, horloger et législateur). Le sens du monde n'est plus à chercher dans une extériorité qui le lui donnerait mais en lui, c'est à dire dans le jeu immanent d'une multiplicité d'acteurs anonymes. Il est alors tentant de retrouver dans *l'esprit du temps* ou *la volonté de l'époque* une nouvelle instance garante de la cohésion du monde.

Autrement dit, en même temps que l'homme se voit doté d'une nouvelle puissance et d'une nouvelle liberté, il est aussitôt dessaisi de ce pouvoir dans la mesure où le monde *se fait sans lui*, dans la plus pure indifférence, dans la plus grande *objectivité*. Face à ce constat tragique, deux postures sont possibles : une attitude rousseauiste dont on perçoit les accents par exemple dans le début du texte de Loos et qui renvoie à un accord idéal originaire entre l'homme et sa condition, accord qu'il faudrait retrouver, et une attitude positive qui consiste à transfigurer le monde, rejoignant ainsi la « barbarie positive » évoquée par Benjamin. Comme le rappelle encore Foucault, la transfiguration, ce n'est pas l'annulation du réel mais « le jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté ». Si ce jeu est difficile, c'est que « pour l'attitude de la modernité, la haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer, non pas en le détruisant, mais en le captant dans ce qu'il est »²⁹⁵.

L'ambiguïté de ce rapport au présent est remarquable chez les architectes du mouvement moderne. Fritz Neumeyer l'a décelé chez Mies : « L'homme moderne est confronté au chaos (Mies) menaçant de son époque : il doit surmonter « la perte du centre » et se doter d'une structure en créant de nouvelles valeurs. La contradiction entre la

corrompt, est celui du *droit de désappartenir* au *devoir de désappartenance*, c'est à dire que le mouvement de rupture (avec l'héritage, la patrie, la communauté, etc.) devient un geste qui n'est plus motivé par le rejet de ce avec quoi il rompt, mais est comme auto-motivé : la rupture érigée au rang de principe de la modernité, précédant donc toute situation singulière. Pierre-André Taguieff, *Résister au bougisme*, Mille et une nuits, 2001, pp.38-42.

²⁹⁵ Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », *op. cit.*, p. 1389

croissance ancienne en un ordre existant *a priori* et la prétention des hommes modernes à se donner eux-mêmes leurs lois tarabuste Mies : incarnation vivante des valeurs contradictoires – ce qui, d'après Nietzsche, est le cas de l'homme moderne en général – il est assis « entre deux chaises » et, tiraillé entre la pensée mythique et les Lumières, dit « oui et non dans le même souffle ». Aucune devise ne pourrait mieux décrire l'itinéraire de Mies que la « formule nietzschéenne du « bonheur » de l'homme moderne : « Un oui, un non, une ligne droite, un *but*. »²⁹⁶

L'architecte va donc se penser comme un médium, mais un médium actif et non soumis à un mouvement qui le dépasse. Situation extrêmement périlleuse et ambiguë puisque bordée de deux dérives : celle de fabuler, d'imaginer ce qui n'a aucune réalité objective, et celle de disparaître dans un mouvement anonyme emportant toute identité, tout discernement et donc toute conscience critique. Situation clairement perçue par Giedion : « Notre époque réclame un type d'homme capable de faire renaître l'harmonie entre la réalité intérieure et extérieure. Cet équilibre, qui n'est jamais statique, mais, à l'image de la réalité, en perpétuelle évolution, évoque le danseur de corde qui, par de menus réajustements, maintient son corps en équilibre dans le vide. Nous avons besoin d'un type d'homme capable de contrôler sa propre existence par le jeu de forces opposées souvent réputées inconciliables : c'est l'homme en parfait équilibre dans le monde. »²⁹⁷

c. Construire

Comment caractériser l'architecture dans cette situation nouvelle ? Quelles conséquences ce nouveau statut de l'architecte va-t-il avoir sur sa production ? Comment la production architecturale va-t-elle pouvoir *se remettre en phase*, incarnant le projet réflexif de la modernité ? Ce qu'il faut analyser en premier lieu, c'est la mutation du sens du *construire*.

La construction peut être, dans une première approximation, assimilée à l'acte de bâtir, c'est-à-dire d'édifier. Mais une analyse plus fine doit être menée pour distinguer la spécificité du construire. Comme le remarque Cyrille Simonnet, « Avant Navier, on *bâtissait*. Depuis, on *construit*. Ce n'est qu'un mot, certes : il veut signifier que l'érection du bâtiment

²⁹⁶ Fritz Neumeyer, *op. cit.* p. 101.

²⁹⁷ Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir* (1948), Denoël/Gonthier, 1980, p. 185. On reconnaît ici la figure nietzschéenne du danseur de corde

participe aussi des modèles de pensée qu'on assigne aux vertus de l'édification. Bâtir, dit simplement Littré, c'est « faire une construction quelconque », alors que construire, c'est « faire quelque chose qui ait une structure ». »²⁹⁸

Construire aurait donc une acception plus proche d'une pensée de la structure, c'est à dire d'une pensée qui ne s'arrête pas à la mise en place d'éléments mais s'intéresse aussi, et surtout, aux relations qui en déterminent les positions respectives. C'est à une précision, non seulement des choses, mais surtout des *rappports* entre elles que nous invite la construction. En extrapolant, on pourrait même avancer que construire (ou déconstruire) ne concerne que les rapports. La justesse d'une construction va donc dépendre de l'exactitude de ces rapports, de leur optimisation.

Dans un texte fameux où Le Corbusier engage ses contemporains à « se délivrer de tout esprit académique », la figure du « constructeur » est érigée au rang de « nouvel homme des temps nouveaux ». A la différence de l'ingénieur qui ne « sait » pas son œuvre, mais la « subit », le constructeur est tout à la fois l'acteur principal de l'esprit nouveau et son prophète. Mais « qu'est ce que le prophète ? Celui qui, au cœur du tourbillon, sait voir les événements, sait les lire. *Celui qui perçoit les rapports, qui dénonce les rapports, qui désigne des rapports, qui classe des rapports, qui proclame des rapports.* »²⁹⁹ En effet, cette investigation sur les rapports est essentielle : c'est d'elle que dépend la réponse aux questions « comment, pourquoi ? ». La faculté d'agir sur l'événement contemporain est conditionnée par cette mise en lumière des rapports car « Tout événement et tout objet sont « *par rapport à...* ». »³⁰⁰

En outre, *construire* s'étend, à la différence du bâtir, à un champ beaucoup plus étendu : non plus uniquement l'architecture, mais également les machines de toutes sortes, les théories, les discours, etc.

En élargissant le sens de l'édification à l'acte de construire, Le Corbusier (entre autres : Gropius par exemple) va donc singulièrement modifier l'enjeu de l'architecture. Il va charger la pratique architecturale d'une nouvelle tâche : il ne s'agit plus seulement de construire des objets mais de construire, aussi, les rapports que ces objets entretiennent avec le monde, ici et maintenant, dans lequel ils prennent place. A la différence de l'harmonie « classique », les rapports ne sont plus donnés

²⁹⁸ Cyrille Simonnet, *L'architecture ou la fiction constructive*, Les Editions de la Passion, Paris, 2001, p. 11

²⁹⁹ Le Corbusier, *Précisions*, op. cit. p. 32

³⁰⁰ *Ibid.* p. 34

éternellement et universellement ; il ne s'agit plus de s'inscrire dans des rapports établis, mais de construire ces rapports, toujours en redéfinition dans un monde changeant. La priorité n'est plus l'invariance d'un monde au sein duquel les changements apparaissent comme des accidents, mais c'est le changement lui-même, le devenir au sein duquel des récurrences, des répétitions, des retours peuvent sortir. Alors que la question des rapports était, dans l'harmonie classique, le lieu d'une médiation sur les lois éternelles du cosmos, et que l'architecte trouvait en elle l'occasion de mesurer l'appartenance de son œuvre à un grand tout, transcendant les contingences historiques, elle devient à l'inverse, chez les artistes et architectes du mouvement moderne, la possibilité de rompre avec toute transcendance pour capter la rumeur immanente à un nouveau monde en devenir.

La question n'est plus de fonder mais de capter des forces et de les actualiser. D'une certaine manière, l'acte de construire se temporalise sur l'actuel. Bien sûr, nous l'avons déjà signalé, l'architecture a toujours été liée à son époque : contemporanéité de fait. Elle se fabrique sur les bases d'un savoir lui-même pris dans une histoire présente, elle met en œuvre des matériaux qui sont ceux du moment et du lieu. Mais ce qui est nouveau, c'est que, à cette contemporanéité de fait du construire à son époque, va venir s'ajouter un projet de contemporanéité : penser non seulement l'objet, mais les rapports entre cet objet et les conditions même de sa production. Construire les rapports : le prolongement du geste réflexif de la modernité.

Un point important mérite d'être signalé, afin de bien comprendre toute l'ambiguïté de cette pratique réflexive : l'art des rapports entraîne dans sa logique propre (celle de l'exactitude, de l'adéquation, la « mise en phase », le « diapason », l'« harmonie », la « résonance »³⁰¹, etc.) les termes qu'il met, justement, en rapport. Ce qui est premier, ce n'est pas un terme, jouant le rôle de référent fixe et permanent, au regard duquel l'autre ou les autres termes seraient mis en rapport. Ce qui est premier, c'est le rapport lui-même. Le devenir du rapport entraîne et redéfinit sans cesse ceux des éléments qu'il relie. C'est bien là toute l'ambivalence de ce système : un processus de réagencement

³⁰¹ La métaphore musicale est souvent employée par Le Corbusier. Elle est intéressante car elle porte en elle toutes les prémisses des développements à venir : en effet, si l'on pince une corde de guitare, l'onde sonore se propage et fait vibrer, les cordes d'une deuxième guitare placée à proximité, dont on dit alors qu'elle « entre en résonance » selon les harmoniques (gr. *Harmonia* ; assemblage). Si plusieurs cordes sont pincées au même moment, elles produiront des ondes qui modifieront les vibrations des autres jusqu'à ce qu'une combinaison harmonique soit trouvée. Il s'agit d'un exemple d'auto-organisation d'un système.

autonome (automatique) s'actualisant à une *vitesse infinie*. Le jeu des marchés boursiers peut en offrir une figure satisfaisante : « Il faut, entre l'heure de la connaissance de la cote et celle de la transmission des ordres, qui *réajusteront* les opérations et permettront les marchés, il faut *la rapidité*. »³⁰² laissant pressentir comment pourra s'opérer le glissement de la réflexivité au simple réflexe. En ce sens, la question de savoir si c'est le monde qui *se fait*, ou s'il est à *faire*, si l'histoire progresse *toute seule*, ou si elle est à *orienter*, bref si l'homme est *agent ou élément d'un processus*, cette question se trouve renvoyée à une aporie.

Et cette « construction » va se déployer, dans le champ de l'architecture, à plusieurs niveaux :

- *une pensée de l'objet architectural indissociable d'une redéfinition de l'architecture comme discipline* : les limites de l'architecture sont sans cesse déplacées. La modernité est une machine à produire des définitions de l'architecture et à les dépasser sitôt formulées. Même les « cinq points » posés par Le Corbusier, censés asseoir les bases d'une production à venir, seront bien vite dépassés par l'auteur lui-même. Ils ne valent que comme libération, comme mouvement donc ;

- *une pensée de l'objet indissociable d'une pensée du sol* : très concrètement, le sol, le terrain, la terre, le territoire ne vont plus être pensés comme éléments stables et immuables, référents « sur lesquels » on construit un objet, mais comme objets à redéfinir du même geste (que l'on pense aux pilotis, ou bien à la démarche qu'adopte Le Corbusier au couvent de la Tourette : il fixe un plan de référence au niveau du toit de l'édifice qui se construit alors *entre* celui-ci et le sol naturel en pente). Et, encore une fois, le *rapport* est au centre de la recherche. Les pilotis sont pour Le Corbusier une mise en rapport construite de l'architecture et du sol, et ces deux termes alors mis en rapports sont redécouverts et sublimés par ce geste : « Mon sol est intact. *Il continue !* » et ailleurs : « Les habitants venus ici parce que cette campagne agreste était belle avec sa vie de campagne, ils la contempleront maintenue intacte, du haut de leur jardin-suspendu ou des quatre façades de leurs fenêtres en longueur. » ; « Moyen merveilleux de porter en l'air, en vue totale de ses quatre contours, le « *lieu des rapports* », le « *lieu de toutes mesures* » - ce prisme en l'air, lisible et mesurable comme jamais encore il n'a été lisible. »³⁰³ Cette distance assumée entre l'édifice et le sol est alternativement justifiée par



Figure 23 : Villa Savoye – Poissy – 1927 – Le Corbusier architecte



Figure 24 : Couvent de La Tourette - Le Corbusier architecte

³⁰² Le Corbusier, *Précisions*, op. cit. p.179

³⁰³ Le Corbusier, *Précisions*, op. cit., pp. 41, 83, 138.

le besoin de laisser intact ce dernier (ce qui ne signifie nullement qu'il soit délaissé, bien au contraire), ou par le besoin de le libérer afin de le rendre disponible à d'autres usages, comme la circulation par exemple. L'intérêt pour l'urbanisme est partagé par tous les acteurs du mouvement moderne qui pressentent dans la ville moderne l'enjeu majeur du siècle qui s'annonce. Mais si cette ville apparaît si décisive, c'est avant tout parce qu'elle s'impose comme *une nouvelle condition*, la condition urbaine. Les réflexions sur la ville ne chassent pas celles sur l'architecture, au contraire : architecture et urbanisme se mêlent et les objets architecturaux produits ne sont compréhensibles que *dans ce rapport* au territoire urbanisé. Bref, ici aussi, la clef est dans la maîtrise des rapports³⁰⁴ ;

- *une pensée de l'objet architectural indissociable d'une redéfinition de l'héritage historique*. Encore une fois c'est l'historicisme et l'éclectisme du XIXe qui sont dénoncés : les modernes se réapproprient le passé mais d'une manière toute différente : ce ne sont plus les formes qui sont reprises, imitées et « citées » mais l'attitude des grands constructeurs ou, comme nous l'avons vu, de l'architecture vernaculaire, exemplaire dans son adéquation à l'époque. Entre autres le Parthénon pour Le Corbusier, le gothique pour Mies... Cette posture pourrait être rapprochée de celle de Nietzsche : ressaisir l'histoire « monumentale », non pour l'imiter, mais pour en dégager la composante anhistorique, inactuelle³⁰⁵ ;

- *une pensée de l'objet architectural dans son rapport à l'expérience sensible de l'espace par l'homme*. L'homme moderne réclame un nouveau logis, et ce logis doit lui faire percevoir les nouveaux rapports. C'est par son corps, en mouvement dans l'espace, que ces rapports seront perceptibles. L'habitant n'est pas le spectateur mais le principal acteur de sa vie, c'est à lui qu'incombe la tâche de prolonger l'œuvre qui, déjà, se confond avec une expérience jamais achevée. Architecture

³⁰⁴ Alors que le *rapport* albertien était du type analogique (la ville est comme une grande maison et la maison comme une petite ville), le *rapport* que le mouvement moderne instaure ou découvre entre ville et architecture est autre : non plus de ressemblance mais de résonance, d'échange. Pour parler en termes deleuziens (ou bergsoniens), la ville est le virtuel qui s'actualise par l'architecture, actualisation qui, elle-même, modifie en retour le champ de forces virtuel qu'est la ville. Il n'est pas étonnant que ville et architecture s'engagent dans ces rapports virtuel/actuel parallèlement à un *construire qui se temporalise* car, comme l'écrit Deleuze, « la distinction du virtuel et de l'actuel correspond à la scission la plus fondamentale du Temps, quand il avance en se différenciant suivant deux grandes voies : faire passer le présent et conserver le passé. » (Deleuze en collaboration avec Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion, 1996, p. 184) ; « Distincts mais indiscernables, tels sont l'actuel et le virtuel qui ne cessent de s'échanger », *Cinéma 2, L'image-temps*, Ed. de Minuit, 1985, p. 85)

³⁰⁵ Friedrich Nietzsche, *Seconde considération intempestive*, Flammarion, 1988.

et homme entrent dans une danse où les rapports se recomposent perpétuellement.

d. Forme et force

Penser l'architecte comme un médium, penser le « construire » comme une remise en phase, un art des rapports, tout cela conduit inévitablement à s'interroger sur la forme. En effet la forme va devenir, en quelque sorte, un enjeu majeur de la modernité. La question qui se pose est celle d'une éthique des formes. Si la forme fait problème, c'est qu'elle est mise en concurrence avec d'autres entités nouvellement thématiques en ce début de 20^e siècle : le processus, la force, la fonction, l'usage, le mouvement, etc. Or la forme est statique et semble résister au temps, elle ne se comprend que comme une permanence, un achèvement, une totalité. D'autre part, la forme s'imite, et c'est contre l'imitation historiciste du 19^e que s'élèvent les modernes.

Tous les principaux acteurs de la modernité s'accordent pour mettre en phase ou en rapport les formes avec l'époque, mais les moyens pour effectuer cette adéquation vont différer, au moins dans les discours.

Pour Mies van der Rohe, en effet, il faut rejeter la forme comme but : « Je ne m'oppose pas à la forme, mais uniquement à la forme comme but (...) La forme comme but mène toujours au formalisme (...) Seul un processus de création dont l'origine et le cheminement sont corrects mène au résultat. Eux valorisent le résultat, nous le processus. »³⁰⁶ Pour Le Corbusier au contraire, la forme n'est pas à repousser au terme d'un processus, au contraire, elle est de la plus haute importance et doit être travaillée pour elle-même car elle joue le rôle d'opérateur chargé de faire percevoir les rapports, par le « jeu savant, correct, et magnifique des volumes assemblés sous la lumière. »³⁰⁷ Alors que Mies, dans une démarche essentialiste d'inspiration platonicienne, refuse l'apparence, source de toutes les illusions, Le Corbusier lui, reste attaché à l'expérience sensible et à l'art, haute puissance du faux, certes, mais seule mise en scène capable de dévoiler par dramatisation les luttes intestines à l'époque : la machine à habiter est un « palais », conçue de manière que « chaque organe de la maison, par la qualité de sa disposition dans l'ensemble, puisse entrer en tels rapports émouvants

³⁰⁶ Mies van der Rohe, « De la forme en architecture », paru dans *Die form*, 2(2), 1927, p. 59 ; texte cité dans Fritz Neumeier, *Mies van der Rohe, Réflexions sur l'art de bâtir*, Editions du Moniteur, Paris, 1996, p. 260

³⁰⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op. cit. p. 16

dévoilant la grandeur et la noblesse d'une *intention*. Et cette intention, c'était, pour nous, l'*architecture*. »³⁰⁸

Il faut cependant relativiser les propos de Mies. En effet, on montre sans peine que l'architecture de Mies est, elle aussi, une architecture de l'effet. Le pavillon de Barcelone, analysé par Robin Evans, révèle un nombre important de subterfuges utilisés par Mies pour que la forme exprime le plus adéquatement possible la rationalité constructive qu'il revendiquait. Selon Evans, les bâtiments de Mies suivraient une « logique de l'apparence »³⁰⁹.

Les ingénieurs, ici encore, vont faire figures de modèles, dans la mesure où les formes qu'ils dessinent n'ont d'autres lois que celles du passage optimal des forces. Le problème de l'ingénieur est celui de la construction, de la relation entre les éléments de la structure, de la transmission des efforts, de l'économie de matériau. Les ponts de Maillart, par exemple, sont pour Giedion, en étroite relation avec l'époque : « Ses ponts, tendus à travers l'espace de façon immatérielle, sont l'expression la plus pure de la sensibilité de notre époque. »³¹⁰

Maillart construisait en béton, mais déjà la construction métallique, dans ses prémisses les plus lointaines, posait la question de l'adéquation des formes et des forces : en 1786, les combles du Théâtre Français de Victor Louis, sont réalisés en fonte et, selon Giedion, « des théoriciens français ont fait remarquer que la forme des poutres suivait naturellement la courbe, statistiquement exacte, des points d'inertie que l'on devait étudier seulement par la suite. »³¹¹ Cette époque charnière, entre le 18e et le 19e siècle, va voir se diffuser une conception mécaniste de la structure, correspondant à une conception mécaniste des lois de la nature. Comme le remarque Antoine Picon, « tout le problème va consister désormais à canaliser les efforts auxquels se trouveront soumises les constructions, des efforts qui ne sont plus seulement liés à leur poids propre, mais aux contraintes d'usage, au vent et à bien d'autres paramètres physiques. Une telle canalisation n'est possible qu'en rendant plus minces les parties de l'ouvrage (...) On passe de la solidité à la stabilité, c'est-à-dire d'une qualité avant tout statique à une exigence d'équilibre dynamique. »³¹² Le dynamisme des



Figure 25 : Pavillon de Barcelone – 1929 – Ludwig Mies van der Rohe architecte.



Figure 26 : Pont de Salginatobel – Suisse – 1930 – Robert Maillart ingénieur.

³⁰⁸ *Idem*, « Température à l'occasion de la troisième édition », p.V

³⁰⁹ Robin Evans, « Les symétries paradoxales de Mies van der Rohe », in *Le visiteur*, n°4, été 1999

³¹⁰ Siegfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Denoël, 1990, p. 279

³¹¹ *Ibid.* p.123

³¹² Antoine Picon, « La notion moderne de structure », in *Les Cahiers de la Recherche Architecturale*, n°29, 3^e trimestre 1992, pp. 101-110.

forces commence à modeler les formes qui, elles-mêmes, par glissement, deviennent dynamiques.

Si les ponts de Maillart fascinent Giedion, c'est que leurs formes sont totalement déterminées par ce qui passe en elles. La trajectoire des forces s'y trouve matérialisée sous l'aspect d'une ligne pure, que l'on peut considérer comme la trace d'un jaillissement : la ligne est active et exprime une circulation, un flux dynamique : « les ponts qu'il a conçus jaillissent, directement, de la roche informe. Ils s'élancent d'une rive à l'autre avec la souplesse d'un ressort tendu, alliant l'économie de leurs proportions au jeu harmonieux entre les dalles verticales et celles du tablier et des arches ». Cette recherche de la *ligne active* confère à la construction une parenté avec les travaux des artistes de l'époque, comme ceux de Paul Klee : « L'artiste commence par regarder autour de lui, dans tous les milieux, pour saisir *la trace de la création dans le créé*, de la nature naturante dans la nature naturée. » « Tout devenir repose sur le mouvement. Dans le « Laocoon », Lessing fait grand cas de la différence entre art du temps et art de l'espace. Mais à y bien regarder, ce n'est là qu'une illusion savante. Car l'espace est aussi une notion temporelle. Le facteur temps intervient dès qu'un point entre en mouvement et devient ligne. » « La marche à la forme, dont l'itinéraire doit être dicté par quelque nécessité intérieure ou extérieure, prévaut sur le but terminal, sur la fin du trajet. Le cheminement détermine le caractère de l'œuvre accomplie. La *formation* détermine la forme et prime en conséquence celle-ci. »³¹³ Il s'agit donc pour la peinture, selon la formule de Klee *non de rendre le visible, mais de rendre visible*. Rendre visible des forces qui ne le sont pas, comme la musique rend sonore des forces qui ne le sont pas. C'est dans cette perspective que Gilles Deleuze voyait une communauté des arts³¹⁴.

La notion de force va jouir alors d'un prestige qui va détrôner la forme. En effet, dès lors qu'il s'agit de penser les rapports ou les relations, ce qui compte, c'est la différence de potentiel, l'écart et la tension *entre*. Construire les rapports va donc vouloir dire capter les forces et les rendre visibles. On peut imiter les formes mais, concernant les forces, on ne peut que les capter et les actualiser. On a vu que, pour Le Corbusier, le constructeur s'identifie avec le prophète, celui qui *perçoit les rapports, qui dénonce les rapports, qui désigne des rapports, qui classe des rapports, qui proclame des rapports*.

³¹³ Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, (1956), Denoël, 1985, pp. 37, 60.

³¹⁴ Gilles Deleuze, *Francis Bacon - Logique de la sensation*, Seuil, pp. 57,58.

Les écrits et la peinture de Klee témoignent d'un profond bergsonisme. Bergson assignait aux artistes le privilège et la fonction de transfigurer l'expérience afin de « nous faire voir ce que nous n'apercevons pas naturellement »³¹⁵. Pour ce faire, et pour épouser le devenir qui seul possède une réalité, il convient de *s'installer dans la durée*. D'une certaine façon, ce mouvement, cette installation dans la durée, que Bergson considère comme la seule voie possible pour une métaphysique libérée de ses illusions spatialisantes, nous pourrions dire qu'il trouve dans l'architecture et l'art de la modernité une incarnation vivante. Car, en effet, qu'est-ce que cette obsession d'une construction qui ne souhaite rien d'autre que saisir – et ce terme est déjà trop fort –, suivre, *se mettre en phase* avec le mouvement continué d'une actualité en train de se faire, sinon la transposition dans la production d'un *ethos* proprement bergsonien ?

Mais on le voit, l'entreprise est risquée, car sujette à une confusion : celle de l'œuvre et de l'événement. Toute transposition d'une discipline à une autre pose problème, et au-delà de la fécondité de ces échanges, il convient de se méfier des glissements de concept. Que l'architecture ait à répondre d'un mouvement, d'un devenir, nul ne peut plus en douter. Héraclite ne sera jamais démenti et l'annonce qu'« on ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve » coule de source. Mais de cette dernière assertion, on pourrait se demander quel enseignement pratique peut en tirer celui, l'architecte, qui souhaiterait prendre en compte ce devenir inexorable. Doit-il comprendre que sa vocation est de produire des structures qui résistent et font passer ce flux (figure du pont) ou au contraire doit-il inscrire sa production dans une mobilité et une impermanence (figure du bateau ou même du courant, de la vague) ?

Faut-il comprendre le dynamisme des formes architecturales comme le mouvement des objets que nous appelons édifices, c'est-à-dire leur capacité à se déformer, se transformer, se déplacer, voire se recycler, bref *se métamorphoser*, ou bien faut-il comprendre ce dynamisme comme le jeu (la danse) par lequel des rapports se composent entre l'homme mobile et le cadre fixe et stable de l'architecture ? La réponse d'Etienne Gilson est claire : « Le dynamisme que nous attribuons aux édifices est celui que nous y mettons nous-mêmes ; le seul que ces œuvres d'art possèdent réellement est une énergie d'immobilité. »³¹⁶ Cette dernière considération renvoie assez directement à la promenade

³¹⁵ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Presses universitaires de France, 2003, p. 149

³¹⁶ Etienne Gilson, *Matière et Forme, Poïétique particulières des arts majeurs*, *op.cit.*

architecturale de Le Corbusier. Chez tous les modernes du début du 20^e siècle, qu'ils soient architectes ou plasticiens, il est sans cesse question de mouvement, de mobilité, de tension, de forces, de vitesse, mais la forme reste stable, et l'œuvre permanente. Penser ensemble l'immobilité d'une œuvre et le dynamisme n'est rendu possible que par la prise en compte d'un sujet dont le rôle est, par son mouvement propre, de l'animer et de la faire vivre. Merleau-Ponty, commentateur de Bergson, ne s'y trompe pas. Discutant les fortunes respectives de la peinture et de la photographie pour rendre le mouvement³¹⁷, il écrit à propos du *Derby d'Epsom* de Géricault : « La photographie maintient ouverts les instants que la poussée du temps referme aussitôt, elle détruit le dépassement, l'empiètement, la « métamorphose » du temps, que la peinture rend visible au contraire, parce que les chevaux ont en eux, le « quitter ici, aller là », parce qu'ils ont un pied dans chaque instant. » Certes, la peinture est un art de l'espace, pour reprendre la distinction lessingienne, mais « le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne ; la position de chaque membre, justement par ce qu'elle a d'incompatible avec celle des autres selon la logique du corps, est autrement datée, et comme tous restent visibles dans l'unité d'un corps, c'est lui qui se met à enjamber la durée. »³¹⁸

La modernité architecturale du début du 20^e siècle ne se pense pas encore sans ce sujet incarné, capable de percevoir la force derrière la courbe tendue d'un pont, la vitesse derrière l'immobilité d'un tableau de Boccioni, capable de « déformer » la villa Savoye en grim pant la rampe, de modifier l'aspect du Pavillon de Barcelone en en contournant les parois lisses et les poteaux chromés. Mais aussi plus quotidiennement, par l'usage, par ses gestes, capable de faire « fonctionner » les formes inertes³¹⁹.

Cependant ce que nous avons voulu montrer ici, c'est que, déjà dans cette modernité, se fait jour un certain mouvement, par lequel le sujet s'en remet à un monde qui se fait (presque) sans lui. Les attaques répétées qu'aura subies la *forme* au cours du 20^e siècle (fonctionnalisme, anti-forme, informel, etc.) peuvent être les indices de cette mutation. En effet, si la forme apparaît comme de plus en plus

³¹⁷ Pour une étude approfondie de la conception bergsonienne de la durée et de la photographie d'Etienne-Jules Marey, voir, Georges Didi-Huberman, *Mouvements de l'air*, Gallimard, 2004. Dans ce texte, l'auteur confronte la pensée du continu de Bergson avec les expérimentations chronophotographiques de Marey ; il replace la question de la représentation du mouvement dans le contexte culturel de la fin du XIXe et du début du XXe.

³¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, *op.cit.*, pp. 78-81.

³¹⁹ L'inertie est, en physique, la propriété de la matière qui fait que les corps ne peuvent d'eux-mêmes modifier leur état de mouvement.

difficile à arrêter, c'est qu'il y a de moins en moins d'acteurs pour en prendre la décision, elle qui résiste au temps, assigne des limites, fixe des positions. Dans un monde de l'actuel, la forme apparaît toujours gratuite, et toujours « datée », c'est-à-dire non-contemporaine. Pas un homme sensé ne s'aventurerait dans la création d'une forme (à part peut-être un nuage comme le bâtiment de Diller et Scofidio à l'Expo 02). Avec la forme, c'est la notion de limite qui est en crise³²⁰.

Il est étrange de constater que la société de l'actuel est à ce point tourmentée par une pensée du continu, elle qui semble au contraire se réfléchir sur la crête aiguë du pur présent. Le *morphing*, la variation continue des formes (morphogénèse), la flexibilité programmatique, l'hybridation, le devenir autre, le pli, autant de figures qui disent le passage, l'entre, le milieu. Mais cette contradiction ne doit pas nous surprendre car la discontinuité effective d'un présentisme et d'un individualisme se double naturellement d'un pendant fantasmatique dont la principale fonction est de faire passer ce qui, sans lui, resterait prisonnier de l'instant. Pour le dire simplement, le *morphing* dilate ce que l'arrêt sur image contracte. L'intérêt des figures que Deleuze a développées réside dans la réponse qu'elles apportent pour réinscrire *l'actuel*, état des choses ici et maintenant, dans un *virtuel* qui en constitue le « hors-là »³²¹ et surtout l'Événement, la pure *réserve* : « C'est ce qu'on appelle l'Événement, ou la part dans tout ce qui arrive de ce qui échappe à sa propre actualisation (...) Il est le virtuel qui se distingue de l'actuel, mais un virtuel qui n'est plus chaotique, devenu consistant ou réel sur le plan d'immanence qui l'arrache au chaos. Réel sans être actuel, idéal sans être abstrait. On dirait qu'il est transcendant (...) mais c'est l'immanence pure (...), pure immanence de ce qui ne s'actualise pas (...), la pure *réserve*. »³²²

Et cette réserve est vitale. La précarité, ou la fragilité dont nous avons dit quelques mots, et qui habite tant l'architecture contemporaine, peuvent être comprises comme les symptômes d'un monde *sans réserve*. Comme le dit bien Michel Serres, « nous savons définir la puissance. Comment penser la fragilité ? Par l'absence de supplément. A l'inverse la force dispose de réserves ; se défend ailleurs, attaque par d'autres lignes... »³²³



Figure 27 : Pavillon nuage – Expo02 – Suisse – 2002 – Diller & Scofidio architectes.

³²⁰ Voir infra : Partie III, A, 2.

³²¹ Michel Serres, *Atlas*, Flammarion, 1996.

³²² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, op.cit., pp. 147, 148.

³²³ Michel Serres, *Le contrat naturel*, Flammarion, 1992, p. 71.

E. Résumé

Notre exploration des inflexions de la ligne d'édifier nous a permis de caractériser certains « moments » emblématiques que nous résumons brièvement ici.

La ligne vitruvienne pourrait être dite *ligne de transposition*, ou *ligne ordinatrice*. En effet, il est clairement apparu que l'opération qu'elle menait consistait à territorialiser un ordre cosmique. Certes, cette transposition du modèle cosmique harmonique à la réalité naturelle terrestre n'avait pas lieu sans certaines négociations avec un milieu changeant : les données géographiques, les contingences spécifiques obligeaient parfois à pratiquer des ajustements, mais ceux-ci peuvent être dits mineurs en regard de la profonde analogie sous-jacente qui régnait. Karim Basbous montre que « le jeu vitruvien reflète le statut de l'invention architecturale dans une épistémè chargée d'un héritage normatif imposant. » Nous n'allons pas pourtant jusqu'à dire, avec lui, que la ligne « ne fait que refléter une figure déjà déterminée, au lieu de l'inventer. »³²⁴ Il y a bien une mise en forme, soumise à de multiples ajustements, mais il est vrai que la ligne vitruvienne n'assume pas la fonction instauratrice que la modernité lui donnera plus tard.

La ligne albertienne est une ligne d'exilé qui cherche son monde. C'est une *ligne générative* qui configure un monde par des opérations de consolidation. Elle a une fonction d'institutionnalisation de la société, comme l'a démontré Françoise Choay. Si l'édifier albertien a une valeur heuristique pour l'histoire moderne de l'édification, c'est en raison de sa fonction de résistance à un chaos, de lutte contre des forces de dissolution qui travaillent le monde et obligent à en affermir les fondements.

Avec Ledoux, édifier prend un sens autre ou plutôt son sens s'infléchit : la ligne est toujours générative, mais elle se fait *productive*. Elle fonctionne sur un mode combinatoire, suivant les possibilités de la raison. Les ingénieurs du siècle des Lumières, eux-aussi, bien que dans un autre registre et avec d'autres visées, participent de la redéfinition de cette ligne qui, dès lors, dissèque, analyse, et recompose, recombine un territoire matériel et un réservoir formel.

Plus tard, le Mouvement Moderne développera une ligne qui pourrait être appelée *ligne de transfiguration*. Transfiguration d'un monde, c'est-à-dire libération de ses puissances propres de transformation. La

³²⁴ Karim Basbous, *Avant l'œuvre – Essai sur l'invention architecturale*, op.cit. p.76.

modernité architecturale prétend, à l'aube du 20^e siècle, remettre en phase un monde avec ses principes immanents. Edifier s'entend comme la conception de dispositifs d'habitation capables de rendre possibles de nouvelles expériences (une « vie moderne ») selon un processus d'ouverture³²⁵. L'ouverture d'un monde est avant tout ouverture du monde à lui-même, une réappropriation du monde. Il ne s'agit pas de recréer un monde dans le monde, une bulle déconnectée, mais de saisir ce qui *dans ce monde-ci*, est en puissance d'ouverture. C'est donc sur le problème du rapport que se concentre la ligne ouvrante : elle ouvre, donc crée du rapport articulé. La transfiguration est ce mouvement sans cesse réitéré de ré-ouverture et d'actualisation d'un monde en devenir. Les questions de l'habitat sont cruciales pour le mouvement moderne, non pas en raison d'un soudain besoin de loger les « masses », mais parce que, à travers ce programme général s'esquisse la possibilité d'intervenir directement sur la matière même de la vie quotidienne, sur le fond de l'existence. Sloterdijk radicalise cette position en inscrivant l'architecture moderne dans la vaste entreprise d'*explicitation*, par laquelle ce qui était caché devient visible : l'habitat a été rendu explicite³²⁶. La ligne d'édifier, par la prise en charge de cette dimension existentielle de l'habitation, s'insinue au cœur des rapports jusqu'alors impensés. L'environnement apparaît, non plus comme le vague entour des objets, ni même comme ce contre ou avec quoi il faut composer, mais comme l'objet même d'une élaboration complexe (*environmental design*). Le 20^e siècle conduit une révolution du sens d'édifier, au moins aussi importante que celle du 15^e siècle, par l'intégration à cette opération de l'environnement comme élément prépondérant.

L'hypothèse que nous traiterons dans la partie III est la suivante. Nous sommes entrés, depuis quelques décennies, dans une autre phase. L'invention architecturale ne peut plus être pensée de la même manière, sa logique s'est trouvée redéfinie. Dans un sens, nous pouvons dire que la ligne d'édifier initiée par les architectes du Mouvement Moderne s'est confirmée, voire même radicalisée : édifier signifie actuellement, plus que jamais, travailler sur l'environnement, le prendre en charge dans ses multiples dimensions (sociologique, écologique, technique, etc.) Les architectes contemporains ne peuvent plus ignorer le milieu, plus précisément, ils ne peuvent plus le considérer comme une simple

³²⁵ Voir à ce sujet Uwe Bernhardt, *Le Corbusier et le projet de la modernité – La rupture avec l'intériorité*, Paris, L'Harmattan, 2002

³²⁶ Peter Sloterdijk, *Ecumes – Sphères III* [2003], Paris, Hachette, 2005, p.443

donnée. Cette conscience nouvelle a produit deux effets opposés : d'une part elle a considérablement étendu le champ opératoire de l'édifier, en faisant entrer dans ce champ des zones habituellement considérées comme des conditions externes, intouchables, mais d'autre part elle a aussi mis en évidence de nouvelles limites à cette opération édicatrice. Et notamment, elle a fait apparaître de nouveaux régimes de spatialité et de temporalité caractérisés par une forme d'épuisement. Il est étrange mais significatif que l'épuisement des ressources naturelles, du territoire terrestre, l'effacement de l'avenir et la crise du sens, c'est-à-dire sa redéfinition problématique, soient contemporains. Cette conjonction concerne la ligne d'édifier en ce qu'elle est simultanément une ligne physique, spatiale, temporelle et une ligne de pensée. Nous chercherons dans les pages suivantes à analyser cette mutation, ce qui passe par la mise en évidence des régimes d'espace-temps contemporains et du schème de la ligne d'édifier actuelle.

III. La ligne de reliance

La ligne d'édifier instaure des milieux et ainsi, se trouve en charge d'un réseau complexe de relations, de médiations, entre les hommes et entre ces collectifs humains et une strate non-humaine, composée d'éléments, de forces, de rythmes, de cycles et d'individus radicalement étrangers à nos « affaires humaines ». Cette strate nous est dans le même temps familière et étrangère, un climat d'inquiétante étrangeté³²⁷ pèse sur nos relations avec elle. En effet, alors même qu'elle constitue notre horizon, que nous y sommes nés, que nos corps en sont faits, que nous mêlons nos activités artificialisantes avec ses mouvements naturels, elle n'a de cesse de mettre en crise nos représentations, de déplacer nos connaissances, de susciter l'étonnement permanent. La ligne d'édifier instaure cette relation et de ce fait, hérite – et témoigne – de l'ambiguïté profonde de celle-ci. L'instauration ne dit pas autre chose : l'inauguration d'un monde nouveau au sein d'un monde ancien, l'ouverture de ce qui pourtant est toujours déjà-là.

Cette opération articulante, par laquelle se dégage une œuvre humaine, un milieu habitable sur fond de l'inexplicable, est, nous l'avons vu, omniprésente, récurrente dans l'histoire anthropologique. Et pourtant, elle est toujours déplacée, la ligne d'édifier n'est jamais vraiment la même, les époques infléchissent son sens. La signification de l'instauration d'un milieu humain semble aujourd'hui entrer dans une nouvelle phase. Ce que l'on entend par la formule : « crise des établissements humains » ou « crise de l'*oikos* », d'où vient-elle ? En quoi y a-t-il crise ? Pourquoi l'invention architecturale semble-t-elle se trouver, comme les milieux qu'elle se propose d'instaurer, épuisée ?

³²⁷ Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté » [1919] in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1988

A. Epuisements

Voici maintenant formée la contemporaine société, qu'on peut appeler deux fois mondiale : occupant toute la Terre, solidaire comme un bloc, par ses interrelations croisées, elle ne dispose d'aucun reste, de recul ni de recours, où planter sa tente et dans quel extérieur. Elle sait, d'autre part, construire et utiliser des moyens techniques aux dimensions spatiales, temporelles, énergétiques des phénomènes du monde. Notre puissance collective atteint donc les limites de notre habitat global. Nous commençons à ressembler à la Terre.

Michel Serres³²⁸

Dans un sens originaire et très pragmatique, l'épuisement correspond à l'opération par laquelle un puits est totalement vidé de son contenu. C'est également l'état final auquel conduit cette opération. L'expression s'est élargie, dès le 17^e siècle, au sol : épuiser un sol, c'est-à-dire le rendre stérile, infécond en voulant le faire trop produire. On emploie également cette expression, à partir de la même époque, pour caractériser l'absence de force, et le mouvement qui y mène. L'épuisement recouvre aussi l'idée d'exhaustivité que l'on retrouve, par exemple, dans l'épuisement d'un sujet, ce qui revient à le traiter à fond, mais aussi à en faire le tour, à ne laisser rien de caché, d'oublié.

Dans toutes ces significations, il est important de noter que ce qui est concerné par l'épuisement est toujours le fond, le sol, la ressource ou la réserve. On n'épuise pas le produit, ou l'objet, mais son sol, ses conditions de possibilité, d'existence, les ressources grâce auxquelles on le produit, celles qui lui permettent de fonctionner. L'épuisement, d'autre part, est toujours extrême, poussé jusqu'au point où cela se trouve vidé complètement : c'est un point ultime qui signe un état d'appauvrissement absolu. Il n'y a pas de semi-épuisement, ni de quasi-épuisement, mais toujours un épuisement total. Extrémité d'un état qui rend problématique sa régénération, sa reconstitution puisque viennent à manquer les dernières traces ou les dernières parcelles à partir desquelles elle serait possible.

³²⁸ Michel Serres, *Le contrat naturel*, op.cit. p.72

a. Fatigue

Dans un texte de 1933³²⁹, Walter Benjamin parlait de *fatigue* pour évoquer l'état de ses contemporains. Fatigués de la « culture », des « traces », de « l'homme ». Cette fatigue les conduisait, eux que Benjamin qualifiait de « nouveaux barbares », à recommencer à zéro, à affirmer la pauvreté en expérience dont ils étaient autant les victimes que les promoteurs. L'affirmation de cette pauvreté passait par la radicalisation du dépouillement : leurs habits, leurs maisons, leurs œuvres d'art cherchaient avant tout à se débarrasser de toutes ces pesantes valeurs que le siècle précédant leur avait léguées mais dont ils ne voulaient plus. Un legs trop lourd à porter, un fardeau encombrant dont ils ne savaient plus que faire, un « héritage précédé d'aucun testament »³³⁰ comme le notera quelques années plus tard René Char dans une autre circonstance. Ils étaient fatigués et cette fatigue les inclinait à « explorer des possibilités radicalement nouvelles. »³³¹

Et cette notion de « possible » est fondamentale ici. Le possible est ce qui sauve ces nouveaux barbares, ce qui en justifie l'action, ce qui constitue leur champ d'investigation. Le réel est étouffant, mais les possibles l'entourent comme l'air pur. La révolution qui s'opère en ce début de vingtième siècle, et dont Benjamin est l'observateur attentif, réside dans l'inversion du couple réel/possible porté par l'historicisme pesant du 19^e siècle : alors que les possibilités étaient issues, extraites du réel, alors qu'elles étaient tenues dans l'horizon du réel, elles vont devenir au contraire le champ à partir duquel construire ce réel. Le possible ne dérive plus du réel mais, inversement, le réel va pousser sur le champ des possibles. Cette inversion est remarquable dans tous les écrits de ces penseurs, artistes, architectes de l'époque.

On observe alors, sur le plan de la spatialité, une inversion analogue. Le fameux « Efface tes traces ! » de Brecht ne dit pas autre chose. Benjamin y voit la formule libératoire, brisant le cadre de « l'intérieur », de cet intérieur bourgeois dont les épaisses limites formaient les contours du monde saturé de traces. L'intériorité, assimilée à l'espace saturé, est rejetée au profit d'une extériorité, promesse de possibilités nouvelles. Le mouvement de l'ouverture devient libératoire de possibles, la fluidité des déplacements, les continuités spatiales, le non-cloisonnement deviennent une règle dans la quête de renouvellement des formes de vie.

³²⁹ Walter Benjamin, « Expérience et pauvreté », in *Œuvres - Tome II*, Gallimard, 2000, pp.364-372

³³⁰ René Char, *Feuillets d'Hypnos*, 62 (1946), in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1983, p. 190

³³¹ Walter Benjamin, op.cit., p.372

Le remède à la fatigue doit donc être recherché dans l'ouverture vers un « dehors », une extériorité comprise comme champ de possibles, et les dispositifs produits par l'architecture et l'urbanisme modernes progressistes visent à en fournir l'accès privilégié.

b. Continuum

Le 20^e siècle, en ce sens, peut être compris comme l'aboutissement angoissé d'un mouvement initié dès le 16^e siècle. L'exhortation des architectes du Mouvement Moderne à ouvrir l'espace, à le libérer (plan libre), à abolir les frontières au profit de solutions de continuité, rend bien compte et même participe de l'avènement de ce nouveau régime de spatialité. La rupture avec l'intériorité³³², dans sa dimension existentielle mais aussi dans sa mise en œuvre spatiale, a en effet constitué un mouvement inéluctable de la modernité. Mais, dans le même temps, de façon moins explicite, s'est opérée à rebours une contamination de l'espace du dehors par celui du dedans. Le jeu entre intériorité et extériorité se redéfinit dans le sens d'un brouillage. Ainsi, pour Michaël Hardt et Antonio Negri, « le processus de modernisation est l'intériorisation de l'extérieur, c'est-à-dire la « civilisation » de la nature. »³³³ Et même s'ils soutiennent que « l'espace réglé de la modernité construisait des lieux qui étaient continuellement engagés dans (et fondés sur) un jeu dialectique avec leurs extérieurs »³³⁴, il faut reconnaître que l'ouverture sur l'extériorité qui signe à la fois l'avènement et la fin de la modernité a engendré une dissolution des espaces, rendant de plus en plus délicate l'assignation d'une limite. Les seuils se prolongent, dans l'espace moderne, à l'infini. Le Corbusier rend parfaitement compte de cette contamination à double sens :

« L'homme (...) est assis à sa table ; ses yeux se posent sur les objets qui l'entourent : meubles, tapis, rideaux, tables ou photographies et maints objets auxquels il attache signification. (...) Les murs d'une chambre se referment sur lui et sur ses agencements. Notre homme se lève, marche, quitte la chambre, passe ailleurs, n'importe où. Le voici ouvrant la porte du logis, sortant de chez lui. Il est encore dans une maison : un corridor, des escaliers, un ascenseur... Le voici dans la rue. Comment est fait ce dehors, hostile ou accueillant ? Sûr ou dangereux ? L'homme est dans les rues de la ville et le voici, après certains actes successifs, hors de la ville, dans la campagne. Pas une seconde, l'architecture ne l'a quitté : meubles, chambre, lumière solaire ou



Figure 28 : L'intérieur de la John Soane's House. Londres.

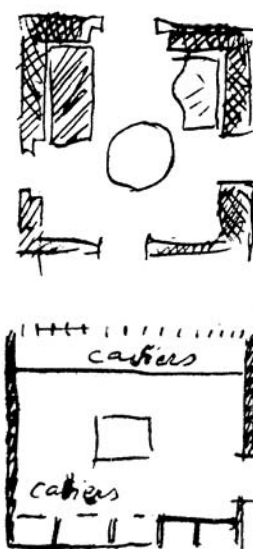


Figure 29 : Conceptions traditionnelle et moderne de l'intériorité. Illustrations extraites de Le Corbusier, *Une petite maison*, Zurich, Editions d'architecture Artémis Verlag AG, 1954.

³³² Uwe Bernhardt, *Le Corbusier et le projet de la modernité – La rupture avec l'intériorité*, op.cit.

³³³ Michaël Hardt, Antonio Negri, *Empire*, Paris, Exils Editeurs, 2000, pp.235-236

³³⁴ *Idem*, p.239

artificielle, respiration et température, dispositions et services de son logis, la maison ; la rue ; le site urbain ; la ville ; la palpitation de la ville ; la campagne, ses chemins, ses ponts, ses maisons, verdure et ciel, nature. Architecture et urbanisme ont véritablement réagi sur tous ses gestes. Architecture en tout ... »³³⁵

Le dehors fait ici partie d'une expérience globale, le passage au dehors se produit sans que soit quittée l'architecture. Ce que l'on nomme « environnement » est absorbé par une promenade sans limite. Mais en se projetant au dehors, l'espace de l'habitation se gonfle de dehors. Les « intérieurs » de Le Corbusier sont des extérieurs : leur spatialité, misant sur un éclatement du cadre, mais aussi leur matérialité, ou encore leur « décoration », sont empruntés à un dehors. Alors que l'intérieur bourgeois du 19^e siècle proposait un monde autre, déconnecté, un espace dans lequel se trouvaient réunis des objets-cadres (cadres, écrans, coffrets, alcôves), et multipliait les articulations, les seuils, les passages, antichambres, corridors, etc., l'intérieur moderne s'imprègne d'un extérieur jusqu'au point où sa définition (délimitation) s'estompe (comme dans le cas emblématique de la maison Farnsworth de Mies van der Rohe). On passe du discontinu au continu, de la multiplicité de seuils à une extension indéfinie du seuil, de l'emboîtement des cadres à un décadage.

Cette dissolution de l'un dans l'autre est, dans le projet moderne, clairement fondée sur la présupposition d'un dehors libre et sauvage, non domestiqué, à conquérir. L'intérieur est en quelque sorte brisé, ouvert au dehors, et cette rupture est nécessaire et positive pour sortir du confinement mortifère du dedans. Il est à ce propos significatif que l'emploi de techniques nouvelles, chez Le Corbusier ou Mies van der Rohe, soit toujours mis au service d'un retour à la nature et aux sensations brutes. L'automobile, le paquebot, l'avion sont des machines capables d'explorer le monde, mais aussi de renouveler l'expérience en réveillant chez celui qui les utilise des sensations en sommeil. Il s'agit d'utiliser les outils du monde moderne pour réinvestir des rapports quasiment primaires, authentiques avec le monde naturel.

Or, le franchissement de la limite, une fois initié, devait se réitérer à toutes les échelles : ce ne sont plus seulement les limites du logis mais celles de la rue, du quartier, de la ville, et finalement du territoire étendu au monde entier qui finirent par se voir absorbées dans un continuum. La limite de la terre, elle-même, fut un temps prise dans ce mouvement d'expansion, mais elle se révéla moins aisément franchissable. Et



Figure 30 : Intérieur de la maison Farnsworth, Plano, Illinois, USA – 1946 – Mies van der Rohe architecte



Figure 31 : Toiture terrasse de l'unité d'habitation de Marseille et paysage – 1947-1952 – Le Corbusier architecte.



Figure 32 : Le toit de l'appartement Benseguy – Paris – Le Corbusier

³³⁵ Le Corbusier, *Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Minuit, 1957

finalement, ce milieu mixte d'intériorité et d'extériorité, en trouvant sa limite ultime dans les confins du globe, ne s'est plus laissé penser qu'en regard de cette limite dernière. Toutes les limites striant la Terre se sont trouvées subsumées par la limite du globe. Le grand englobant, clôture d'un monde ouvert.

c. Epuisement



Figure 33 : Gerry – Gus van Sant – USA – 2002

La question qui nous est posée en ce début de 21^e siècle est moins celle de la fatigue que celle de l'épuisement. Comme le note Gilles Deleuze, « l'épuisé, c'est beaucoup plus que le fatigué. (...) Le fatigué ne dispose plus d'aucune possibilité (subjective) : il ne peut donc réaliser la moindre possibilité (objective). Mais celle-ci demeure, parce qu'on ne réalise jamais tout le possible, on en fait même naître à mesure qu'on en réalise. Le fatigué a seulement épuisé la réalisation, tandis que l'épuisé épuise tout le possible. Le fatigué ne peut plus réaliser, mais l'épuisé ne peut plus possibiliser. »³³⁶ A travers l'épuisement, de l'espace, du temps, des ressources et des réserves matérielles, c'est une crise du possible qui se fait jour.

Ce qui nous est donné à penser aujourd'hui, et ce qui explique sans doute l'appel angoissé à l'invention³³⁷ – mais une invention-autre, c'est

³³⁶ Gilles Deleuze, « L'épuisé », in Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Minuit, 1992

³³⁷ Jacques Derrida, *Psyché – Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987

l'expérience, inédite dans l'histoire humaine, d'une limite au-delà de laquelle ne se déploie aucun espace, ou mieux l'expérience d'une borne³³⁸. L'ailleurs et le futur, ces deux figures-attracteurs d'une expansion extensive qui fut celle de l'Occident durant des siècles³³⁹, s'effacent, emportant avec elles le possible, notion clé de la pensée inventive. Le dehors semble s'éclipser comme un mirage, laissant place à un grand Dedans. La figure de la sphère, la rotondité de la Terre ne signe plus la perfection du monde, mais sa finitude, bouclée sur elle-même. Avec ce dehors qui semble s'effacer, c'est le sens même de la ligne d'édifier qui vacille. L'art d'instaurer des milieux habitables ne repose-t-il pas sur la *possibilité* d'un dehors ? Un milieu humain n'est-il pas une interface, une médiation, un espace relationnel ? Mais entre quels pôles tracerons-nous encore cette ligne si vient à manquer la radicale extériorité du dehors ?

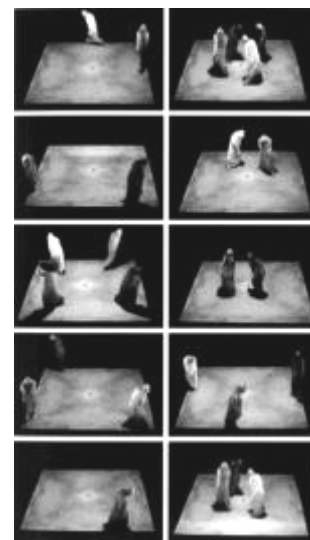


Figure 34 : *Quad* – pièce télévisée – 1981 – Samuel Beckett

1. Brève histoire du monde habité

A cette époque, il y avait pas mal d'espaces blancs sur la terre et quand j'en apercevais un sur la carte qui avait l'air particulièrement attrayant (mais ils ont tous cet air-là !) je posais le doigt dessus et disais : « Quand je serai grand, j'irai là. »

Joseph Conrad³⁴⁰

L'écoumène est un vieux mot, venu du grec *oikos*, habitation. Depuis ses origines chez les géographes de l'Antiquité jusqu'à ses plus actuelles acceptions, il désigne la partie de la Terre habitée par les hommes. La persistance du terme, la constance de sa définition ne doivent pourtant pas occulter la variation de sa signification. En effet, si l'écoumène reste le nom que l'on donne au milieu habité par les hommes, il s'est trouvé, tout au long de leur histoire, engagé dans des problématiques sensiblement différentes. Il est évident que ce qu'Augustin Berque nomme écoumène³⁴¹ aujourd'hui ne peut être pensé exactement de la même manière que ce que les Anciens, à l'époque de Strabon, entendaient par là. La raison en est simple : dans la mesure où, par sa définition même, l'écoumène désigne une partie de la Terre, il



Figure 35 : Google Earth.

³³⁸ « Borne » est à prendre ici dans le sens kantien. Voir Emmanuel Kant, *Prolegomènes à toute métaphysique qui pourra se présenter comme une science* [1783], Paris, Vrin, 1993, p.135

³³⁹ Jean-Luc Nancy, préface de Benoît Goetz, *La dislocation*, Les Editions de la Passion, 1999

³⁴⁰ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres* [1899], trad. André Ruyters, Paris, Gallimard, 1948, p.20

³⁴¹ Augustin Berque, *Etre humain sur la terre*, Paris, Gallimard, 1996

s'inscrit déjà dans une pensée dialectique qui fait jouer un dedans – précisément ce milieu habité par les hommes – et un dehors. Ou si l'on veut, c'est une partie qui se comprend à l'aune d'un tout, désigné comme la Terre, un englobant, nécessairement plus grand que la partie. Parler d'écoumène renvoie donc à ce rapport, à cette relation avec quelque chose d'autre qui le comprend mais également qui s'y oppose. La variation du sens du mot est par conséquent corrélative à la variation de ce rapport. Si donc, il était question de faire l'histoire de l'écoumène, nous devrions, en fait, faire l'histoire de cette relation.

Cette ambition dépasse la nôtre, ici, mais nous pouvons néanmoins en proposer une ébauche afin de mettre en évidence plus clairement ce qui, aujourd'hui, arrive aux milieux humains. Les milieux habités ont toujours été pensés dans le rapport qu'ils entretiennent à une extériorité. Comme le note Augustin Berque, « un monde ne peut avoir de consistance – il ne peut donc être monde – que par référence à l'extérieur de lui-même »³⁴². L'instauration de milieux habitables est fondée sur ce schème conceptuel fondamental : intériorité/extériorité, se déclinant lui-même en de nombreux autres couples selon le type de discours dans lequel il se trouve mobilisé : dedans/dehors, ici/ailleurs, limité/illimité, connu/inconnu, familier/hostile, civilisé/sauvage, etc. Le caractère tranché que le langage donne à ces différentes oppositions ne doit pourtant pas masquer leur complexité. En effet, sur le plan de l'expérience, ces « catégories », souvent spatialisantes, font jouer entre elles de nombreuses limites, plus ou moins vagues, plus ou moins étendues, des zones intermédiaires qui laissent place à des situations d'incertitudes. Sur le plan conceptuel ensuite, ces dualités sont toujours pensées ensemble et induisent donc le problème de leurs relations mutuelles. Les deux pôles s'excluent certes, mais ne trouvent pourtant leur sens que l'un par rapport à l'autre.

La crise de *l'oikos* contemporain – la difficulté à préserver des milieux de vie humains et la quasi-impossibilité que nous rencontrons pour les instaurer – est inhérente à la crise de cette structure essentielle. C'est pourquoi nous proposons ici un bref rappel de son histoire.

Tout découpage historique est nécessairement simplificateur et réducteur, il risque toujours de passer à côté des articulations plus subtiles, des continuités sous-jacentes qui prolongent une époque dans la suivante. Malgré cela, nous proposons une lecture en trois âges. Le

³⁴² Augustin Berque, « De la terre, du ciel, et de l'insoutenable en architecture » in Chris Younès, Thierry Paquot (dirs.), *Philosophie, ville et architecture – La renaissance des quatre éléments*, Paris, La Découverte, 2002, p.53

premier pourrait s'appeler l'âge des cosmologies et rendrait compte de l'écoumène tel qu'il a été conçu par l'Antiquité ; cette première période se prolonge jusqu'à l'aube des Temps modernes qui inaugurent l'âge des espaces infinis. Deuxième âge qui, du 16^e au 20^e siècle, se développe et se structure et dont nous vivons aujourd'hui, en ce début du 20^e siècle à la fois la réalisation ultime et la fin. Nous ne sommes plus désormais dans le monde clos, ni dans l'univers infini, mais dans un autre type de paradigme que nous désignerons sous le terme de bouclage.

La problématique de l'écoumène est entrée dans une nouvelle phase depuis que la Terre s'est trouvée globalement conquise, c'est-à-dire depuis qu'elle a fait l'objet d'une représentation intégrale et que plus aucun blanc n'a subsisté sur les cartographies. Il est évident en effet que la définition de l'écoumène comme partie habitée de la Terre perd sa valeur lorsque cette partie s'identifie à la Terre elle-même, lorsque vient à disparaître le rapport à une extériorité. « Ce que signifie l'absolutisation de la mondanité, écrit Augustin Berque, c'est la négation d'un tel rapport. »³⁴³ Au fond, ce qui s'annule, c'est la relation écouménale elle-même, puisque cette relation repose sur une dialectique du dedans et du dehors.

a. Cosmos vs Chaos

Durant l'Antiquité, le monde s'organise autour du couple Cosmos/Chaos. Les philosophes Grecs rendent compte de la genèse du monde en insistant sur l'événement de la séparation (*apokrisis*) d'avec un fond illimité, infini. Le cosmos, ainsi découpé sur le fond infini, se présente comme une totalité ordonnée et hiérarchisée. La géographie antique reprend cette dichotomie : l'écoumène, ou « partie habitée de la Terre », est en quelque sorte l'incarnation du cosmos et de son ordre, tandis que *l'oceanus*, vaste fleuve entourant l'île des hommes, est assimilé à *l'apeiron*, c'est-à-dire au « sans-limite »³⁴⁴. Philosophie spéculative et géographie se mêlent et se répondent. Ainsi, Anaximandre, en même temps qu'il trace la première carte du monde connu, développe une pensée du devenir faisant jouer *l'apeiron* et le cosmos³⁴⁵. *L'apeiron* est certes inhabitable mais, en tant que principe



Figure 36 : Carte du monde selon Strabon – Figuier 1884.

³⁴³ *Idem*

³⁴⁴ La mer est pour les anciens Grecs, un espace caractérisé par l'absence de limites et donc proprement inhabitable. Voir Detienne Marcel, Vernant Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence : La métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009

³⁴⁵ Pour un développement sur le sujet voir l'analyse de Marcel Conche dans l'ouvrage :

génératif, mouvement éternel, c'est de lui qu'émergent les êtres et les choses du monde, et c'est en lui qu'ils retournent.

On comprend donc comment, dans cette alliance entre la géographie de l'habitation et la pensée de l'être, le cosmos est à la fois opposé au fond sans-limite puisqu'il rend possible l'existence humaine au sein d'un ordre harmonique, et lié à ce fond d'où il émerge sans cesse.

C'est la raison pour laquelle la figure circulaire s'impose, tant sur le plan du cosmos, assimilé à une sphère, que sur celui de l'écoumène. En effet, la figure attribuée au monde habité est, dès les origines, celle d'un disque. L'écoumène se déploie à partir d'un centre vers les zones de plus en plus ignorées et cachées, situées dans les marges du cercle terrestre, pour finir dans les brumes de *l'océanus*. Ce modèle circulaire est probablement importé de la mythologie suméro-babylonienne et doit sa structure à des raisons diverses. La vision circulaire est vraisemblablement d'abord une intuition métaphysique qui organise le rapport de l'homme au monde. Comme le note Bachelard, la vision de l'être est une vision sphérique qui a pour centre le sujet cognitif³⁴⁶. A partir de ce schéma anthropologique, par laquelle l'homme développe l'espace extérieur selon les géodésiques d'une perspective circulaire, la figure du cercle a été investie magiquement. Les ethnologues ont contribué à le montrer en observant que chaque tribu imagine le monde à partir d'un centre sacré qui délimite et organise son trajet de vie dans l'espace et dans le temps. Ce centre mondain fonctionne comme un repère mental et un vecteur structurant de comportement. Mircea Eliade, dans son analyse consacrée au symbolisme du cercle et du centre³⁴⁷, constate ainsi que les sociétés archaïques concevaient le monde environnant comme un microcosme organisé et protégé au-delà duquel s'étend l'espace chaotique et dangereux des démons et d'autres forces maléfiques. La vision mythologique d'un monde circulaire pourrait donc être vue comme une amplification, au niveau de l'univers connu, de la représentation magique. Selon l'analyse de Leroi-Gourhan, au moment de franchir le seuil de l'écriture, toutes les grandes civilisations humaines ont élaboré un modèle cosmographique qui situe la capitale à la croisée des points cardinaux. « La cité se trouve alors au centre du monde et sa fixité est en quelque sorte la garantie du pivotement du ciel autour d'elle. »³⁴⁸ A mesure que la mythologie a été assumée par la



Figure 36 : Carte de la géographie d'Homère – Vidal de la Blache 1910.

Anaximandre, *Fragments et Témoignages*, Paris, PUF, 1991

³⁴⁶ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1972, p. 211 sqq.

³⁴⁷ Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Avant-propos de Georges Dumézil, Paris, Gallimard, 1952 (Trad. roumaine Bucaresti, Humanitas, 1994, pp. 46 sqq)

³⁴⁸ André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, t. II La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel,

philosophie, d'autres raisons, d'ordre géométrique ou esthétique sont venues s'ajouter aux raisons magiques et mythologiques. Dans les cosmologies suméro-babyloniennes, hébraïques ou grecques primitives, le fleuve circulaire Océan était une réminiscence dégradée des eaux cosmogoniques supérieures et inférieures, du milieu desquelles a émergé la sphère du monde. Empruntant aux mythographes la forme sphérique, les philosophes grecs l'ont subordonnée à un « principe d'indifférence », selon lequel la nature est homogène et ne manifeste pas de préférences ou de préférences. En choisissant la sphère comme base métrique pour le modèle du monde, Anaximandre a probablement été le premier à utiliser le critère d'économie logique : le Ciel est une sphère parce qu'il est Cosmos, radicalement différent du chaos amorphe ou *apeiron*³⁴⁹. La subordination de la cosmologie aux principes mathématiques et même esthétiques a été portée à son épanouissement par les pythagoriciens. Pythagore, par exemple, a imaginé non seulement le ciel, mais aussi la terre comme une sphère suspendue au centre de l'univers. Comme le note Charles Mugler, ce concept sur la forme de la terre se fondait à l'époque moins sur un raisonnement inductif, que sur une esthétique mathématique analogue à celle qu'invoquera Platon en faveur de la forme sphérique de l'univers.³⁵⁰

Cette structure cosmologique perdurera longtemps et traversera le Moyen-âge sans que le christianisme n'apporte de réelles modifications. La Terre forme le centre de l'univers ; le monde est fini et clos ; l'organisation de l'univers repose sur des sphères concentriques telles qu'Aristote en a formulé l'hypothèse. C'est principalement au 12^e siècle la diffusion du corpus aristotélicien qui réintégra pleinement ces questions à la philosophie. La sphéricité de la Terre, idée pourtant ancienne, fait son retour et s'impose, figurant mieux que le disque plat proposé par la Bible la perfection de la création divine. Mais cette spéculation ne sera confirmée pratiquement qu'au 15^e siècle par les navigateurs.

Il est remarquable de constater que cette structure dichotomique entre une intériorité organisée autour d'un centre et une extériorité sinon infinie, du moins indéfinie, est à la base non seulement de la vision du monde des hommes de l'Antiquité jusqu'à la fin du Moyen-âge, mais aussi de l'organisation concrète de leur milieu de vie. Ainsi, quelle qu'en

1964, p. 162

³⁴⁹ Voir Abel Rey, *La science dans l'Antiquité*, vol. II, La jeunesse de la science grecque, Paris, 1933, p. 188-189

³⁵⁰ Charles Mugler, *Deux thèmes de la cosmologie grecque: Devenir cyclique et pluralité des mondes*, Paris, 1953, p. 20

soit l'échelle, de la maison à la cité, les établissements humains se déploient à partir d'une centralité qui est protégée par des murs, des murailles, des clôtures, d'un dehors hostile. Il est évident que les systèmes défensifs (palissades, fossés et douves, labyrinthes, etc.) avaient autant une fonction militaire qu'une fonction apotropaïque, empêchant l'invasion des ennemis humains et des esprits surnaturels. La force protectrice de l'enceinte émanait de son centre, espace consacré par un autel, un pilon (représentant l'axe du monde), un xoanon, une statue ou un temple, objets servant de réceptacle au *numinosum*, au sacré, ou plus simplement au foyer de la maison³⁵¹. Nous avons, dans la deuxième partie, décrit comment s'instaure une ville selon Vitruve, dans une relation à l'extériorité que l'on pourrait dire simultanément de dépendance et de mise à distance ou de protection.

A l'époque des cosmologies donc, l'économie de l'habitat et celle du monde sont liées par analogie dans leurs dimensions symboliques mais aussi physiques, répétant ici et là le schème que nous avons pointé. Si bien que l'instauration de milieux habitables s'apparente à la constitution d'une véritable interface entre le limité et l'illimité, l'espace humain et un fond non-humain, l'intériorité domestique et le dehors sauvage. La crise que va traverser l'Occident lors de la révolution copernicienne ne laissera donc pas indemne l'art d'édifier.

b. Ici vs Ailleurs

Le Moyen-âge, longue et riche période, verra se déplacer la relation entre le monde habité et son envers. Dans sa remarquable étude sur l'univers et l'espace médiéval, Paul Zumthor montre que cette relation prend l'aspect d'une double opposition : « *dedans* contre *dehors*, et *ici* contre *ailleurs* »³⁵² Le lieu humain est, au Moyen-âge, clos, fermé et développe autour de lui des régions extérieures, des « dehors » dont la distance reste imprécise. Les limites elles-mêmes ne sont pas aussi tranchées qu'une ferme opposition voudrait les voir. Entre les êtres et les choses, ce sont moins des barrières précises que des zones floues qui s'étendent et rendent possibles les passages, les ouvertures sur l'autre, tant que cette rencontre ne risque pas de détruire une cohérence propre. L'ici et l'ailleurs rendent compte, dans leur opposition, mais aussi dans la gradation progressive des espaces qui mènent de l'un à l'autre, de la structuration de l'espace habité médiéval. L'ici « focalise

³⁵¹ Notons que, dans le rituel romain de la fondation de la ville, le *mundus* était le nom donné au trou creusé dans la terre, ancrage du *templum*, partie du ciel découpée par le bâton de l'*augur*.

³⁵² Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993, p.58

l'espace », c'est un centre qui « nie l'ailleurs » et pourtant entre l'ici et l'ailleurs, les langues médiévales ont créé, « à l'aide d'adverbes signifiant « en-face », des mots tels que le français « contrée » (...) pour désigner ce qui n'étant plus tout à fait ici, n'est pas non plus ailleurs. A l'intérieur et au-delà de la zone ainsi balisée, la proximité ou l'éloignement topographique fournissent à l'esprit les images, au langage les expressions utiles à noter la différence, jamais parfaitement claire, du même et de l'autre. »³⁵³

L'ailleurs est d'abord « l'espace neutre et pur, indistinct, imperméable aux sentiments autant qu'au regard. » C'est seulement au milieu du 13^e siècle que cet « ailleurs », partie ignorée de l'étendue, dévoile, par l'intermédiaire des poètes et des chanteurs en ville, quelques maigres informations sur sa constitution. Au 15^e siècle déjà, et surtout aux 16^e et 17^e siècles, sauf dans les campagnes reculées, l'ailleurs s'émiette, et « l'inconnaissance se réduit peu à peu à quelques zones noires et aux lointains les moins accessibles. »³⁵⁴

Cette ouverture vers l'ailleurs doit être comprise sur fond d'un glissement conceptuel dont « les effets ne deviendront manifestes qu'assez tard dans le 16^e siècle : l'opposition statique qui tranchait dans les esprits entre ici et ailleurs s'ouvre sur la perspective d'un mouvement et d'un faire. De plus en plus, écrit Zumthor, l'ailleurs apparaît comme le lieu d'une activité possible. »³⁵⁵ Les premières grandes découvertes et les premiers grands voyages de l'Occident datent du 13^e siècle et emportent les Européens vers l'Asie, l'Afrique ou d'autres îles lointaines. Mais ces excursions, avant le 16^e siècle, cherchent moins la colonisation territorialisante que le commerce et son profit. A partir du 16^e siècle, au contraire, elles inaugurent clairement la vocation expansive de l'Occident que le Moyen-âge avait entreprise, transformant incessamment le *salvus* (ou terre sauvage) en *ager* (où terre cultivée) mais en la cantonnant aux limites de son « ici » élargi.

c. Monde = Terre

Alexandre Koyré a remarquablement analysé les principales étapes du passage lent d'un monde clos, issu de l'Antiquité, à un univers infini, au cours des 16^e et 17^e siècles. Cette révolution spirituelle a engagé la science, la philosophie et la théologie dans un changement de

³⁵³ Paul Zumthor, *op.cit.* p.60

³⁵⁴ Paul Zumthor, *op.cit.* p.61

³⁵⁵ *Ibidem*

paradigme majeur préparant et rendant possibles les idéaux des Lumières à venir. Koyré a notamment montré comment s'est trouvée mise en débat, dans ce changement de paradigme, l'articulation du fini et de l'infini. Le Cosmos, « tout fini et bien ordonné, dans lequel la structure spatiale incarnait une hiérarchie de valeur et de perfection, monde dans lequel, « au-dessus » de la Terre lourde et opaque, centre de la région sublunaire du changement et de la corruption, s'« élevaient » les sphères célestes des astres impondérables, incorruptibles et lumineux » a, durant cette période fertile, laissé sa place à un « Univers indéfini, et même infini, ne comportant plus aucune hiérarchie naturelle et uni seulement par l'identité des lois qui le régissent dans toutes ses parties, ainsi que par celle de ses composants ultimes placés, tous, au même niveau ontologique. »³⁵⁶

Le passage à l'infini de la structure du monde a ouvert la voie à une forme de développement que les siècles suivant se chargèrent de mettre en œuvre. Avec l'abandon du bornage du monde, se sont ouverts un espace et un temps capables d'accueillir un développement lui-même illimité. Ce qui s'est ouvert plus précisément, c'est la possibilité d'une expansion illimitée en droit, bien résumée dans le programme de Bacon de la *Nouvelle Atlantide* : faire « reculer toutes les bornes de l'Empire humain en vue de réaliser toutes les choses possibles. »³⁵⁷ La modernité occidentale s'est ainsi caractérisée, comme le note Dominique Bourg³⁵⁸, par une double injonction : celle de transgresser ou repousser toutes les limites. Expansion de la connaissance, expansion territoriale, expansion historique ont été accompagnées et permises par un développement technoscientifique supposé lui-même sans limite.

Les nouveaux problèmes qui apparurent au cours du 20^e siècle mirent en crise ce modèle fondé sur le développement sans limite que les Lumières contribuèrent largement à promouvoir. A différents niveaux, la conception infinitiste de l'univers et le projet de développement illimité qui lui était consubstantiel perdirent progressivement leur souffle. L'assimilation de l'histoire à un processus censé conduire à l'avènement d'un monde meilleur et la mythologie du progrès ont été largement ébranlées par les désastres humains dont le 20^e siècle a fait l'expérience au cours des deux guerres mondiales. L'idéal des Lumières, reposant sur la possibilité d'un progrès de l'humanité guidée par la raison a du laisser place à un doute, et a transformé l'avenir en un

³⁵⁶ Koyré Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini* [1957], Paris, Gallimard, 1973

³⁵⁷ Francis Bacon, *La Nouvelle Atlantide*, 1627

³⁵⁸ Dominique Bourg, *Le nouvel âge de l'écologie*, Paris, Descartes et Cie, 2003

champ menaçant, porteur du pire, de risques. Le développement territorial qui s'était trouvé articulé à un « développement » historique a lui-même trouvé ses limites. Les logiques conquérantes à l'œuvre depuis les grandes explorations du 15^e siècle s'épuisèrent, à mesure que la planète perdait ses *terrae incognitae*. Les sciences par lesquelles étaient venus ces espoirs d'émancipations furent, pour une part importante, à l'origine de ces revirements. Car ce que les mathématiciens, les physiciens découvrirent, ce sont les limites intrinsèques à la connaissance même. En inscrivant l'incertitude au cœur de leurs théories, ils contribuèrent à saper l'idée selon laquelle la raison affrontait des erreurs relevant de l'ordre de l'accident, donc extrinsèques, et ainsi dépassables en droit. L'incomplétude du savoir, l'incertitude, et l'indéterminisme, que Heisenberg ou Gödel entre autres ont révélés, ont profondément contribué à transformer la structure du monde et de la pensée, provoquant une nouvelle crise de la conscience : ce qui était une *limitation de fait* de la connaissance *illimitée en droit* d'un Univers lié par des lois immuables est devenue une limitation en droit.

La crise environnementale qui a émergé à la fin du siècle dernier a participé à la conscience d'une saturation de l'espace et d'une limitation des ressources naturelles en phase d'épuisement. L'inversion du régime expansionniste moderne est ainsi profondément impliquée dans le programme d'un développement alternatif et durable.³⁵⁹

L'avènement des « espaces infinis » et la destruction du monde fini, impliqués par la révolution galiléenne, cette grande « crise sphérologique », auront entre autres pour effet, par compensation, la naissance de la Terre comme entité physique et lieu des existences humaines. C'est en effet à cette époque qu'émerge la géographie moderne. Celle-ci « date de la révolution mécaniste, car seule la dissolution du cosmos permet à la géographie de s'émanciper de la cosmologie. La géographie commence où la cosmologie s'arrête ; ou plutôt la géographie est la cosmologie particulière de la planète Terre. »³⁶⁰ A travers ces recherches et la constitution de ce nouveau champ de savoir, la Terre se constitue comme entité propre au sein d'un

³⁵⁹ « C'est la raison pour laquelle André Comte-Sponville a pu écrire que « la révolution actuelle, (...) se fait en sens inverse. Si je devais écrire un livre sur le développement durable, je l'appellerais : « De l'univers infini au monde clos », ou bien « De l'univers infini au monde fini ». Nous ne sortirons pas de la planète, et là, on se heurte à des limites que personne ne peut abolir. Nous ne changerons pas de planète. Il faut donc changer notre mode de développement. » Texte en ligne sur le site : <http://www.forum-entrepreneurs.ch/>

³⁶⁰ Georges Gusdorf, *La révolution galiléenne*, Paris, Payot, 1969, p.368

espace homogène et infiniment ouvert. C'est au 19^e siècle, dans le prolongement de ces tentatives de réhabilitation d'un milieu habitable terrestre, qu'apparaît la notion de *biosphère*. Chez Humboldt³⁶¹ d'abord puis chez Vernadsky qui, dans son ouvrage éponyme de 1926, la définit comme l'ensemble de la matière vivante, de la matière biogène (qui doit son origine aux êtres vivants) ainsi que des éléments liés à la vie tels que l'eau, les roches sédimentaires et la partie basse de l'atmosphère³⁶². C'est également cette conception d'une Terre vivante que développera Lovelock en 1979, dans *La Terre est un être vivant*³⁶³. Comme Vernadsky, il oppose au nihilisme ambiant qui voit dans la Terre un astre stupide tournant autour du soleil une Terre-entité, autorégulatrice, gouvernée par un principe homéostatique, adaptant son environnement à ses besoins.

Cependant, la constitution de cette entité biophysique, matrice de vie, rendue nécessaire par le grand décentrement de la révolution mécaniste, se doublera presque logiquement de la conceptualisation d'une autre sphère, superposée à la première, et capable, elle, de rendre compte de l'emprise humaine : la *noosphère*. C'est encore chez Vernadsky que cette notion apparaît le plus clairement. Se référant à Edouard Le Roy et à Teilhard de Chardin, il définit la noosphère comme une étape supérieure de l'hominisation, une enveloppe humaine du « même ordre de grandeur, de la même importance dans l'économie globale des choses que la biosphère elle-même. »³⁶⁴ Or si Vernadsky a recours à cette autre forme globale, surimposée à la biosphère, c'est qu'à la différence de Lovelock, il note le caractère perturbateur que l'humanité représente pour la biosphère. Pour Lovelock, la Terre est notre habitat, nous sommes en elle et non pas sur elle, si bien que les activités humaines sont comme intégrées au processus d'autorégulation de la planète. Vernadsky, lui, insiste sur la dissociation des deux sphères et laisse percevoir leur mise en concurrence. Pour Teilhard de Chardin cette noosphère représente une « humanité planétarisée »³⁶⁵ mais Le Roy va plus loin : la « perfection relative » de cette noosphère fait qu'elle tend à « se détacher de la biosphère comme un papillon de sa chrysalide »³⁶⁶.

³⁶¹ Alexandre de Humboldt, *Cosmos, Essai d'une description physique de l'univers*, 1845

³⁶² Vladimir Vernadsky, *La biosphère* [1926], Diderot Editeur, 1997

³⁶³ James Lovelock, *La Terre est un être vivant, L'hypothèse Gaïa* [1979], Paris, Champs Flammarion, 1990

³⁶⁴ Vladimir Vernadsky, « The biosphere and the noosphere » in *American scientist*, vol.33, n°1, janv.1945

³⁶⁵ Pierre Teilhard de Chardin, *La place de l'homme dans la nature*, Paris, 10-18, 1956, p.25

³⁶⁶ Edouard Le Roy, *Essai d'une philosophie première, t1*, Paris, PUF, 1956, p.419

La question qui se pose est bien celle de la relation entre les deux, entre l'empire humain et son « sol naturel ». Tout se passe comme si la structure de la relation écroumènale avait changé d'orientation, pivoté d'un quart de tour : alors que l'*oïkos* était, dans les représentations antiques et même prémodernes, associé à la figure de « l'île habitable » entourée d'un champ indéterminé et sauvage, impropre à la vie humaine, il se voit désormais, dans cette réorganisation conceptuelle globale, étendu à la planète entière, bouclé sur lui-même et pour cette raison, *superposé* à la biosphère, version actuelle de la nature sauvage et de son chaos fertile, jadis projetée dans *l'océanus*.

La « révolution » topologique qui est opérée dans le passage d'un « dehors extérieur » à un « dehors intérieur » ou mieux « inférieur » au sens où il se déploie *sous* l' « empire humain », est fondamentale pour le schème de l'invention architecturale que nous cherchons à établir. En effet, si l'instauration d'un milieu habitable réside dans la configuration d'interfaces, et notamment d'une médiation avec le « non-humain », le repositionnement de celui-ci *sous* les établissements humains invite à repenser la logique de ces articulations. Ainsi, la réévaluation, dans les dispositifs architecturaux contemporains, du « sol »³⁶⁷ dans toute son épaisseur biophysique (et non seulement comme palimpseste culturel), la minutieuse attention portée à ses habitants, fussent-ils infimes, invisibles, à ses potentialités germinatives, à ses mouvements géologiques indiquent que l'ailleurs est passé sous nos pieds, au cœur des villes, toujours prêt à être mobilisé dans l'émergence d'un nouveau monde.

D'autre part, en vertu de l'analogie que nous avons pu constater entre la structure des dispositifs habitables et la « forme du monde », il est évident que la révolution de cette dernière devrait avoir une influence déterminante sur les configurations de l'habitat, des villes, des organisations humaines. La structure centrée qui a prédominé tout au long de l'histoire en raison de la relation dialectique du dedans et du dehors perd de sa légitimité et la notion de limite elle-même se voit réinterrogée.

Nous chercherons à voir dans le chapitre suivant, comment pourrait être mise en œuvre une invention régénératrice capable d'instaurer des milieux viables, vivables et équitables dans un monde à nouveau clos.

Nous n'en sommes pas là cependant. En effet, face à la crise sphérologique contemporaine, une autre réponse, plus fréquente mais

³⁶⁷ Sur ce sujet, voir de plus amples développements en Partie III, B, 2, b.

selon nous incapable de composer des milieux proprement habitables en ce qu'elle nie le caractère d'*interface*, nécessaire à leur établissement, s'est progressivement imposée. Cette stratégie est le produit de deux composantes insistantes du monde contemporain : l'obsession du mouvement héritée des Temps modernes et la finitude de la Terre. Ce paradoxe dans l'économie du monde, que Jean-Luc Nancy a remarquablement relevé, parlant à son propos d'une « expansion intensive » - se substituant à une moderne et occidentale « expansion extensive » - devait déboucher presque logiquement sur l'émergence d'une figure elle-même paradoxale : la boucle.

La stratégie du bouclage est la plus simple expression du retour sur soi de l'écoumène, confronté à l'impossibilité de s'étendre au-delà des limites de la planète. Cette stratégie se déploie dans le monde contemporain à différents niveaux : organisation de l'espace selon des logiques d'insularité, repli des communautés selon des logiques d'entre-soi, contrôle de l'environnement selon des logiques d'autosuffisance et d'autarcie, temporalité présentiste...

2. La figure de la boucle et la crise des limites

A première vue, une boucle s'apparente à un territoire limité : la boucle circonscrit un espace qui, de ce fait, se trouve isolé du fond sur lequel il se détache. L'identification est cependant trompeuse. Si nous la maintenons, nous nous privons de la possibilité de distinguer une ville fortifiée médiévale, un empire ceint d'une muraille, une résidence fermée actuelle, un centre commercial, une simple maison, etc. Tous ces dispositifs, comme nous l'avons souligné dès la première partie, procèdent par limitation et conduisent à la formation d'une intériorité. Le schème engagé par le bouclage doit donc être précisé en disant que celui-ci n'accomplit que partiellement l'opération de limitation, privant celle-ci de sa fonction articulante. La ligne du bouclage est involutive, ce n'est donc pas une ligne de déploiement.

Prenons un exemple simple : quelle est la différence entre le *pomoerium* que trace Romulus sur le sol pour déterminer les limites de Rome et la clôture qu'élève le promoteur autour d'une ville privée aujourd'hui ? Dans les deux cas, il s'agit de délimiter un espace habitable, un milieu de vie pour une communauté humaine, dès lors protégée d'un extérieur hostile. Mais dans le premier cas, on assiste à une logique instauratrice, dans le second à une logique ségrégative. L'inauguration de Rome

passer par l'ouverture d'un milieu humain, ce qui suppose la formation d'une limite articulant les termes qu'elle sépare.

Cherchant à saisir le devenir des établissements humains à l'heure de la mondialisation, Olivier Mongin constate que « quand l'emportent « les rues en boucle » et les « villes en boucle », quand les lieux autoréférentiels sont la règle, l'expérience du passage est fragilisée. »³⁶⁸ Si l'expérience du passage est fragilisée, l'expérience de la limite l'est tout autant, attendu que passage et limite forment un couple indissociable et renvoient l'un à l'autre. La *peras* grecque maintient ensemble le sens de limite et celui de franchissement. En Grèce, *l'apeiron* est le sans-limite, mais c'est aussi le non-traversable. Détiéne et Vernant montrent que la mer, par exemple, représentait pour les Grecs indissociablement l'un et l'autre : ce à quoi ne peut être attribué de limite est impossible à franchir³⁶⁹. Le *limes* latin, lui aussi indique conjointement la séparation et le chemin. Le *pomœrium* de Rome est une limite, certes, mais c'est aussi un passage dont le franchissement peut s'avérer dangereux s'il n'est pas encadré par un rituel précis ; Remus en fera les frais. La constitution d'un milieu passe par l'instauration d'une limite, mais la borne seule ne suffit pas car elle ne possède pas la puissance d'ouverture et conduit, selon Maldiney, à des faux lieux. « Qu'est-ce qui manque justement dans tous ces faux lieux ? Il leur manque un lointain. Tout lieu implique un lointain, pas un simple voisinage, un lointain. La possibilité d'un dépassement qu'on appelle « ailleurs », ou, comme on voudra, mais de quelque chose qui ménage ce qui constitue proprement l'existence, l'ouverture. »³⁷⁰ L'ouverture qui vient à manquer dans les figures du bouclage n'est donc pas simplement physique : une *gated community* est physiquement accessible, de même qu'une *favela*. Le milieu qu'elle constitue, lui, l'est moins. L'ouverture sur un lointain, ou un « ailleurs » comme le précise Maldiney, suppose l'établissement d'un rapport à des formes d'altérité, rapport volontairement oblitéré par ces figures insulaires.

Ces espaces bouclés, en ce sens, renvoient aux hétérotopies, les *espaces autres*³⁷¹ dont Michel Foucault a formé la notion et esquissé les propriétés. Foucault remarque en effet que les sociétés ont toujours



Figure 37 : Rues en boucle – USA - Alexander Mac Lean photographe.

³⁶⁸ Olivier Mongin, *La condition urbaine*, Paris, Seuil, 2005, p.123

³⁶⁹ Marcel Détiéne, Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009

³⁷⁰ Henri Maldiney, « Topos-Logos-Aisthèsis » in Michel Mangematin, Philippe Nys, Chris Younès, (codir), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Edition Ousia, 1996, p.20

³⁷¹ Michel Foucault, « Des espaces autres », (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in *Architecture, Mouvement, Continuité*, n°5, octobre 1984, pp. 46-49. Le texte est reproduit dans Michel Foucault, *Dits et écrits II 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, pp.1571-1581

constitué ces espaces hétérotopiques, comme elles ont toujours produit des utopies. Or, si les utopies sont projetées dans un espace imaginaire, littéralement hors du monde, les hétérotopies, elles, prennent place dans le monde, dans ses territoires, ses villes. La constitution de ces hétérotopies reste cependant profondément liée aux problématiques actuelles de ces mêmes sociétés : le cimetière, l'hôpital, la caserne ou la maison close, par exemple, n'apparaissent que dans des contextes particuliers, au sein desquels ils assurent une fonction précise ; un autre ordre y règne, une spatialité propre s'y déploie, en contraste avec l'extérieur. Ces espaces autres peuvent donc disparaître des sociétés lorsque cette fonction devient inutile. Les espaces bouclés sont les hétérotopies d'une planète mondialisée et assument un rôle qui ne peut être compris que dans le cadre d'un épuisement de l'espace terrestre, mettant en crise la formation d'une limite. Les hétérotopies foucauldienne, bien que coupées du reste de la société et de ses espaces, n'en sont pas moins articulées à lui ; elles prennent sens dans ce rapport de coexistence réglée. Foucault porte ainsi une grande attention aux lignes de partages au sein desquelles des passages sont ménagés. Les bouclages, eux, dessinent de pures intériorités et constituent des espaces autoréférentiels visant à l'autarcie absolue, où le rapport à l'extériorité devient impensable.

La crise des limites, ou crise de l'articulation, ou encore crise de l'interface illustrée par la figure de la boucle peut recevoir des interprétations multiples quant à son origine. L'hypothèse que nous suivons ici, nullement incompatible avec d'autres (sociologique, psychologique, ...) est que cette crise, et la production de figures bouclées comme symptômes, est le signe d'une reterritorialisation manquée de la noosphère sur la strate biophysique.

La noosphère, lorsqu'elle est convoquée par Teilhard de Chardin, ou même bien que dans d'autres termes, par un architecte inventeur comme Buckminster Fuller, l'est toujours positivement. Elle est associée à une vision optimiste du développement de l'humanité, tendant à former une grande unité de conscience collective, promettant ainsi un avenir plus équitable, plus juste, bref meilleur. En effet, la mise en relation d'un nombre croissant d'individus par le biais des technologies de communication et télécommunication permet de faire sortir de l'isolement certains groupes, de créer des associations par-delà les distances, de mettre en œuvre des synergies, etc. La noosphère dont la notion remonte pourtant au début du 20^e siècle a pu ainsi, par son caractère global d'abord, par sa dimension cognitive et informationnelle ensuite, servir de préfiguration au développement de ce que l'on nomme

parfois la troisième mondialisation. Celle-ci selon Daniel Cohen est liée à l'ouverture mondiale du marché, à la généralisation de l'économie des services, à la révolution post-fordiste dans le domaine de l'organisation du travail et à la révolution technologique liée à l'électronique et à Internet³⁷².

La capacité de l'humanité à diffuser une connaissance d'elle-même selon un mouvement réflexif impliqué par le grand bouclage semble ainsi devoir permettre la multiplication quasi infinie de relations, de rencontres et d'échanges de toutes sortes (économiques, culturels, etc.) La ville globale, ce réseau mondial, en tant que vaste interface, n'est-elle donc pas un milieu habitable pour les hommes, plus habitable encore que les anciennes structures de proximité qu'offraient les villes traditionnelles ? On le voit le problème n'est pas là. Car ce vaste réseau d'échange fondé sur un système de flux se caractérise en outre par sa déterritorialisation, la rupture avec la physicalité qui y est impliquée. C'est en ce sens que Vernadsky, comme nous l'avons vu plus haut, notait une dissociation entre noosphère et biosphère.

En réalité, c'est peut-être moins la déterritorialisation de « l'empire humain » que ses modes actuels de reterritorialisation qui font problème. Nous n'habitons pas la noosphère, au sens plein du mot « habiter ». Nous y faisons des excursions. Hannah Arendt a raison en écrivant que « la Terre est la quintessence même de la condition humaine »³⁷³, nous restons terriens par nature. Il faut donc revenir à la Terre, au sol et pour parler comme Vernadsky, à la biosphère. Mais ce retour à la localisation est problématique. En effet, en substituant la référence globale noosphérique à la référence locale du sol, nous projetons sur celui-ci des modèles exogènes, importés, dont l'adéquation avec les conditions naturelles d'un site est rendue impensable. Si nous parlons de « conditions naturelles », au risque de nous voir opposer que celles-ci n'existent plus³⁷⁴, ayant été remplacées par des conditions artificielles, construites, tant l'activité humaine s'est



Figure 38 : Cartographie d'Internet.

³⁷² Daniel Cohen, *La Mondialisation et ses ennemis*, Grasset, Paris, 2004

³⁷³ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op.cit., p.34

³⁷⁴ Pour Fredric Jameson, « Le postmodernisme est ce que l'on a lorsque le processus de modernisation est achevé et que la nature s'en est allée pour de bon. » Michaël Hardt et Antonio Negri commentent ce processus en écrivant : « Nous avons évidemment toujours des forêts, des criquets et des tempêtes dans notre monde, et nous continuons à comprendre nos âmes comme mues par des instincts naturels et des passions ; mais nous n'avons plus de nature au sens où ces forces et phénomènes ne sont plus compris comme extérieurs, c'est-à-dire qu'ils ne sont plus vus comme originaux et indépendants des artifices de l'ordre civil. Dans un monde postmoderne, tous les phénomènes et toutes les forces sont artificiels ou, comme pourraient le dire certains, parties de l'histoire. La dialectique moderne de l'intérieur et de l'extérieur a été remplacée par un jeu de degrés et d'intensités, d'hybridation et d'artificialité. », *Empire*, op.cit., p.236

trouvée impliquée dans les processus naturels, c'est qu'il nous semble néanmoins que ce fond existe, et résiste dans son étrangeté même à l'empreinte de nos dispositifs. Et nous en voyons une confirmation dans les stratégies que ces mêmes opposants mettent en œuvre pour s'affranchir du sol, proposant des dispositifs insulaires dont nous parlerons plus loin. En fait, il est assez évident que le discours consistant à soutenir l'absence d'une « nature » est un discours d'autolégitimation visant à soutenir une politique de la table rase. Selon nous, le fait que nos activités proprement humaines se mélangent, s'hybrident avec les processus naturels de la biosphère devrait au contraire suggérer, par cette altération même de nos entreprises, que persiste une forme de résistance à celles-ci. Mais revenons au processus de reterritorialisation.

Celui-ci implique une inversion inédite du sens d'édifier : la ligne ne se comprend plus comme un *déploiement* à partir des conditions spécifiques, des ressources et des potentialités locales, mais comme une *concentration* de forces génériques. La situation littéralement « extraterrestre » dans laquelle nous nous trouvons alors sous-tend un rapport anxigène au territoire. C'est en raison de cette inversion que cette Terre, pourtant lieu de notre naissance, peut apparaître étrangère, en tout cas porteuse de risques, de désordres, de menaces d'agressions de toutes sortes. Tous les « retour à » sont à prendre avec précaution : sous couvert d'une démarche vertueuse (retour à la Terre, au corps, à la tradition, à la civilisation...) visant à rapprocher, ils éloignent aussi infiniment. Car s'il nous faut retourner quelque part, c'est que ce « quelque part » est perdu : par là, nous transformons une condition en objet de désir, c'est-à-dire d'abord en objet. Retourner à la Terre, c'est faire d'elle implicitement un objet et se situer toujours face à elle sans jamais la rejoindre.

La reterritorialisation propre à la troisième modernité peut être comprise comme « une oscillation entre illimitation et limitation »³⁷⁵, oscillation traduisant le malaise d'un rapport impensable entre les flux de la ville globale et les sites physiques de la planète. Le rapport entre limitation et illimitation est pourtant, nous l'avons vu plus haut, permanent dans l'histoire du monde habité. Cependant cette nouvelle forme de « limitation n'a plus pour objectif de créer un cadre politique et intégrateur, mais celui de répondre à une illimitation première, celle des flux mondialisés. On passe dans ce contexte d'un monde marqué par la verticalité à un monde qui privilégie l'horizontalité, celle de l'urbain

³⁷⁵ Olivier Mongin, *op.cit.*, p.154

généralisé par exemple, mais cette horizontalité, faussement continue, crée des discontinuités, des ruptures, des discordances d'un type inédit. »³⁷⁶

Parmi ces ruptures, on relèvera les nombreux exemples de quartiers clos, de villes closes qui, bien que diversement nommés selon les régions du monde où ils se forment (*gated communities*, *streets closures*, *barrios cerrados*, etc.), reposent tous sur une stratégie d'isolation. La fragmentation sociale et les phénomènes de replis communautaires qui fleurissent à la surface du globe sous les formes diverses de quartiers clos et sécurisés, de ghettos économiques et/ou ethniques, de villes globales³⁷⁷, en tant que manifestations d'une profonde difficulté à penser le rapport entre un dedans et un dehors³⁷⁸, trouvent leurs équivalents dans les stratégies, elles-aussi nombreuses, de fabrications d'environnements artificiels.

Biosphere II constitue sans doute à ce jour la tentative la plus extrême pour réaliser une île biosphérique artificielle. L'ensemble du dispositif, achevé en 1991 en Arizona, croise une expérimentation scientifique et technique, une expérimentation anthropologique et une préfiguration de ce que pourrait être une bulle habitable, du moins vivable, dans des conditions de vide spatial. Selon Sloterdijk, *Biosphere II* se présente comme un « hommage à l'artificialité »³⁷⁹. En effet, le principe repose sur une isolation quasi radicale, dans un ensemble sous verre qui s'étend sur 1,6 ha : double vitrage, joints multiples en silicone, chape de béton et disposition de plaques d'acier inoxydable soudées entre elles entre le sol naturel et le sol végétal rapporté, accès par sas atmosphériques. Afin de limiter l'effet de serre, dont le risque est augmenté par le climat extérieur de l'Arizona, un système de refroidissement énergivore est installé.

On comprend quelle est, au-delà de la dimension scientifique expérimentale de cette entreprise, sa signification quant au mode d'existence qu'elle implique. Il s'agit purement et simplement de s'abstraire des conditions réelles et proprement « invivables » de l'environnement naturel dans lequel la bulle s'insère. Comme le note Sloterdijk, on remplace l'environnement naturel (disons la biosphère) par un environnement artificiel, et ce dernier diffère fondamentalement du



Figure 39 : L'intérieur de l'île absolue – Biosphere II – Arizona – USA.

³⁷⁶ Olivier Mongin, *op.cit.* pp.139-140

³⁷⁷ Saskia Sassen, *La Ville globale*. New York, Londres, Tokyo [1991], Descartes et Cie, Paris, 1996

³⁷⁸ C'est en effet cette capacité à relier qui caractérise, selon Thierry Paquot, l'« espace public » et les « espace publics ». Or cette mise en relation disparaît et avec elle le milieu habitable. Thierry Paquot, *L'espace public*, Paris, La découverte, 2009, p.92.

³⁷⁹ Peter Sloterdijk, *Ecumes*, *op.cit.* p.310

premier en ce qu'il est, non plus englobant, mais englobé, non plus donné mais élaboré, construit. L'artifice n'est plus ce qui se déploie dans des conditions locales, spécifiques, et préexistantes, mais ce qui entoure, isole de nouvelles conditions.

Il est finalement de peu d'importance que l'expérimentation de *Biosphere II* ait totalement échoué (tant sur le plan de la survie du biotope que sur l'intégration sociale des membres de l'équipe-test) car l'on peut attribuer ce fiasco à des difficultés techniques un jour dépassables. Le premier avion des frères Wright n'a pas volé bien longtemps mais ces quelques minutes de vol suffirent à ouvrir l'espace de l'aventure aérienne. L'important ici est que cette opération ait été conçue, et qu'elle ait suscité un tel enthousiasme. Elle témoigne à elle seule, sous la forme d'une simulation, d'une situation où nous nous préparons à affronter l'invivable extériorité en abolissant définitivement notre rapport à elle. Peter Sloterdijk a raison d'élever cette expérience au rang d'un paradigme. Nous pourrions relever une infinité de situations pour lesquelles l'isolation comme non-négociation avec le dehors est déjà à l'œuvre. La climatisation des automobiles ou des bâtiments traduit la création d'un environnement propre, purement intérieur. La raison thermique n'est pas une découverte contemporaine : nous l'avons montré plus haut en notant que l'étymologie d'édifier y renvoyait indirectement (voir partie I). Ce qui est nouveau en revanche dans ces dispositifs de climatisation, c'est que les effets qu'ils produisent participent de la dégradation du dehors dont ils protègent. Ce sont des machines auto-légitimantes : refroidir pour se prémunir contre un dehors trop chaud participe du réchauffement du dehors.

On aurait tort alors de confondre la serre traditionnelle et l'île quasi absolue de *Biosphere II*. En effet, la serre, certes, s'interpose entre les énergies naturelles et les cultures. Elle les protège tout en activant leur croissance. Mais « l'art de la serre » consiste en une régulation permanente des entrées d'air, de lumière, de substrat³⁸⁰ ; c'est une négociation à l'occasion de laquelle se développe une compétence qui n'a rien à voir avec le principe de l'île absolue. Cette dernière est prodigieuse, non pour sa capacité à articuler un microclimat à un climat



Figure 40 : Deux « maisons-serres » de Lacaton et Vassal, architectes.

³⁸⁰ Les architectes Lacaton et Vassal proposent, depuis quelques années, de travailler à partir du modèle de la serre horticole. Elle est en effet économique dans sa mise en œuvre, généreuse dans sa volumétrie et flexible. Elle permet de bénéficier d'un microclimat par un jeu de ventilation naturelle et d'« effet de serre ».

extérieur, mais pour la qualité de l'étanchéité qu'elle met en place et pour l'autorégulation de la vie qu'elle abrite en toute autarcie³⁸¹.

Il est donc assez évident que *Biosphère II*, ou plutôt le modèle idéal³⁸² dont elle n'est que le prototype insuffisant, n'est pas un *milieu*, au sens où nous l'avons défini. Elle est certainement un environnement, mais aucunement un milieu qui suppose toujours une ouverture sur autre chose. Principe de clôture contre principe d'ouverture.

Le bouclage du temps

L'inaptitude flagrante à articuler les spatialités, le dehors (qui n'en est plus vraiment un) agissant comme un repoussoir et conduisant à un bouclage des intériorités sur elles-mêmes, se double d'une autre difficulté qui lui est corrélative : l'articulation des temps. Alors que le mode de territorialisation des sociétés traditionnelles était lié à un ordre du temps centré sur le prolongement du passé dans le présent, alors que l'extension spatiale des Temps modernes était couplée à une orientation historique tournée vers un futur prometteur, le bouclage territorial actuel se couple à une concentration du temps sur le présent³⁸³. D'un côté le passé ne parvient plus à s'actualiser autrement que sous la forme du folklore, de l'autre le futur apparaît, dans ce régime contemporain de temporalités, dans cet « ordre du temps » chargé de menaces, de risques, comme l'a bien souligné Ulrich Beck.

En 1986, Ulrich Beck écrit *La société du risque*. Qu'est-ce que la société du risque ? Ce n'est pas une société qui serait soumise à plus de risques, ou des risques plus graves, c'est une société qui fait du risque un principe d'évaluation, une valeur, la valeur des valeurs. Cette société considère tout événement comme un risque. Le problème majeur de ce type de société vient de la prolifération du risque. En effet, le risque n'est pas objectif, dans la mesure où il repose sur une hypothèse. Le propre du risque c'est sa virtualité. Comme le rappelle François Ewald³⁸⁴, dans le domaine des assurances, le risque, lorsqu'il s'actualise, devient un

³⁸¹ Voir Yves-Marie Allain, *De l'orangerie au palais de cristal – Une histoire des serres*, Versailles, Editions Quae, 2010

³⁸² Voir « Biosphère II » de Jean Baudrillard in Eyssartel, Anne-Marie et Rochette, Bernard, *Des mondes inventés, Les parcs à thème* suivi de *Biosphère II* par Jean Baudrillard, éd. de la Villette, Paris, 2007

³⁸³ François Hartog, *Régimes d'historicité – Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003 ; Pierre-André Taguieff, *L'effacement de l'avenir*, Galilée, 2000

³⁸⁴ Voir la conférence de François Ewald, « La société du risque – Risque et politique », Université de Tous Les Savoirs (<http://www.canal-u.fr/content/view/videos/77886>)

sinistre et est ainsi remplacé par ce dernier. Le sinistre est l'actualisation d'un risque toujours virtuel. Autrement dit, le risque n'est jamais pensable comme un fait, mais comme un fantasme. Il peut se réaliser, selon une probabilité plus ou moins forte, mais c'est l'incertitude quant à sa réalisation qui fait de cet événement à venir un risque. Tout ce qui va certainement se réaliser n'appartient pas au domaine du risque. Par exemple la mort ne fait pas partie de ce domaine, mais la mort prématurée en fait partie. Bref, le risque est virtuel et ne subsiste que dans l'incertitude. Or les domaines du savoir qui se donnent comme objectif de prévoir les risques ne peuvent qu'en découvrir toujours plus. Si les événements destructeurs, par exemple les grandes catastrophes liées au climat, n'augmentent pas, selon certains experts, en nombre, on assiste en revanche à une prolifération des risques dans la mesure où ces derniers sont rendus plus sensibles par les techniques de prévision. L'actualisation de ces virtualités peut ne pas avoir lieu, peu importe, car le champ du risque s'accroît indépendamment du champ des sinistres. Selon une même logique, le nombre de maladies effectivement contractées par un individu au cours de sa vie est infiniment moins grand que le nombre de maladies potentielles qu'il peut contracter, nombre s'accroissant à mesure des découvertes de la recherche médicale. La société du risque se comporte en fonction des risques toujours plus nombreux qui se présentent à elles, produits par ses représentations, et non en fonction des événements qui se produisent effectivement.

A travers les risques, nous explique Beck, « s'exprime essentiellement une composante *future* qui repose en partie sur la prolongation dans l'avenir des dommages prévisibles dans le présent, et en partie sur une perte de confiance généralisée, ou sur des « potentialisateurs de risques » présumés. »³⁸⁵ « En ce sens, les risques désignent un futur qu'il s'agit d'empêcher d'advenir. »³⁸⁶ « La conscience que l'on a du risque ne se situe pas dans le présent, mais essentiellement *dans l'avenir*. Dans la société du risque, le passé perd sa fonction déterminante pour le présent. C'est l'avenir qui vient s'y substituer, et c'est alors quelque chose d'inexistant, de construit, de fictif, qui devient la « cause » de l'expérience et de l'action présente. Aujourd'hui, nous devenons actifs pour éviter, atténuer, prévenir les problèmes ou les

³⁸⁵ Ulrich Beck, *La société du risque – sur la voie d'une autre modernité* [1986], Paris, Aubier, 2001, p.60

³⁸⁶ *Idem*, p.61

crises de demain ou d'après-demain – ou justement pour ne rien faire de tout cela. »³⁸⁷

Ce dernier passage mérite d'être discuté. En effet, il n'est pas évident que cette caractéristique d'un présent déterminé non par le passé mais au contraire par le futur, soit le propre de la société du risque. Le fait pour le futur d'être la « cause » du présent n'est-il pas intrinsèquement lié aux schèmes de l'action et de l'invention, de la création et du faire, bref à toutes les activités concernées par le *projet*. La cause finale n'est-elle pas une des composantes de ces activités ? Les dimensions anticipatrice et simulatrice de l'invention telles que les a posées Simondon dans le domaine des techniques ne sont-elles pas finalement ce « quelque chose d'inexistant, de construit, de fictif » que Beck indique comme moteur de l'action présente ? La motivation du présent par l'avenir était, on le sait la clé du progrès sur lequel la modernité a fondé son mouvement. Mais ici, dans cette société, il n'est pas question d'un progrès au sens d'une augmentation, qu'elle soit quantitative ou qualitative des conditions présentes. Si le projet moderne était tendu vers un avenir qu'il se proposait de conformer à l'image de ses représentations idéales, le « projet » de la société postmoderne du risque, si l'on peut encore parler de projet, consiste en l'évitement d'un avenir menaçant. L'*éthos* de la modernité se caractérise, nous l'avons vu par la profonde ambiguïté qu'il porte : c'est à la fois la reconnaissance d'un processus en train d'advenir, et une tâche à accomplir pour que ce processus se réalise effectivement. L'*éthos* que Beck décrit est lui aussi ambigu, puisqu'il conjugue la prévision d'un événement futur probable menaçant et l'évitement de celui-ci par une action présente infléchissant le cours des causes et des effets. Autrement dit, dans les deux cas, le futur et le présent s'articulent dans la mesure où le premier est déterminant pour le sens de l'action présente, mais *ce qui caractérise la société du risque c'est de tout mettre en œuvre pour que ce futur, défini négativement, ne passe pas à l'existence, et reste ainsi une virtualité non actualisée*, tandis que la modernité met tout en œuvre pour que se résorbe la différence entre cet avenir, défini positivement, et un présent imparfait. Nous observons ainsi une sorte de transposition d'un schème apparemment analogue, mais qui en réalité s'inverse, comme dans un miroir, dès que la structure de l'avenir change. Cet avenir n'est plus le meilleur, mais le pire, et cette inversion produit une modification du sens de ce qu'inventer veut dire. Si inventer signifie dans le premier cas réaliser, cela signifie dans le

³⁸⁷ *ibidem*

second éviter. Et ces deux opérations utilisent les mêmes moyens (anticipation, simulation, prévision).

Mais dans les deux cas, ce qui mérite d'être noté, c'est le caractère purement spéculatif des fondements de l'action présente. L'espérance est intimement liée au processus par lequel on fait advenir le futur, car il ne s'agit pas seulement de construire cet avenir : cette construction trouve son sens dans le caractère imminent et inéluctable de sa venue prochaine. La société du risque, elle aussi, parie en quelque sorte sur le pire : tout événement est posé comme un problème, une catastrophe qu'il faut conjurer par tous les moyens disponibles. Les mises en œuvre d'une *réalisation* d'un côté ou d'une *protection* de l'autre sont toutes deux fondées sur des représentations de l'avenir qui elles, sont présentes. La virtualité intrinsèque de l'avenir permet en effet de considérer l'événement à venir soit comme une chance, soit comme une menace. Le principe des assurances est basé sur cette actualisation présente du risque, la transmutation d'un fait virtuel en une représentation actuelle.

Ces considérations nous font comprendre que la mutation de l'invention, et pour ce qui nous concerne, de l'édifier en tant qu'invention, repose, non pas tant sur un changement objectif des conditions réelles que cette invention se propose de transformer, mais sur un changement de paradigme voyant les représentations de l'avenir changer de visage. Nous ne nions pas, pourtant, que ces bouleversements de la représentation de l'avenir soient en partie déterminés par le constat de changements bien réels concernant notamment les climats. Mais comme Ulrich Beck le notait déjà, ces dérèglements actuels sont, contrairement à ceux que pouvaient connaître les sociétés d'autrefois, invisibles et impalpables. Si bien que le diagnostic de ces situations doit passer par des technologies sophistiquées d'observations, des médiations appartenant au champ des sciences. L'impossibilité pour les habitants de ce monde de « sentir » la pollution, de percevoir les mutations génétiques impliquées par les expositions aux radiations atomiques, les effets nocifs de l'utilisation de téléphones portables, etc. jette un voile d'incertitude sur ces constats. Cette incertitude liée à l'observation sert pourtant de base à l'affirmation d'une situation dégradée et devant naturellement se prolonger dans l'avenir, attendu que celle-ci est produite par notre fait. Elle sert de base à l'anticipation d'un avenir pire que le présent, et conduit l'action présente à suivre telle ou telle direction.

Or si un milieu habitable est une articulation des spatialités (le proche et le lointain) il est aussi une implication des temporalités comme le signale Henri Maldiney. Cette incapacité à mettre en tension les espaces comme les temps est le signe du bouclage : un ici sans ailleurs et un présent sans durée. Il est riche d'enseignement de constater que la figure de la *gated community* additionne les modes d'isolation. Isolation spatiale d'abord puisque l'enclos est borné et construit une véritable *non-articulation* avec son extérieur. Isolation sociale, souvent culturelle et ethnique, puisque la communauté amenée à y vivre est soigneusement choisie en fonction de critères homogénéisants. Isolation environnementale dans la mesure où la nature présente dans ces territoires est domestiquée, sommée d'entrée dans un paysage artificiel dont le golf représente sans doute ici le paradigme. Isolation présentiste enfin car ces quartiers se présentent comme des modèles uchroniques, figés dans une forme « formée » qui doit être préservée dans son état actuel. La forclusion du temps est parfois doublée d'une rupture volontaire des liens intergénérationnels, comme dans certaines villes fermées réservées aux personnes âgées. Ces différents modes d'insulation ne se conjuguent pas par hasard mais témoignent ensemble d'un même défaut d'instauration de milieu comme interface.

B. Régénérations

Face à ce constat d'une dégénération des milieux humains, **notre hypothèse est que leur régénération ne peut venir que d'une réévaluation de notre rapport avec le fond non-humain sur lequel nous tissons notre toile.** L'invention, si elle a un sens aujourd'hui doit reprendre en charge cette articulation entre les sociétés et la strate biophysique qui les porte. Les phénomènes de fragmentations territoriales, de ségrégations sociales corrélés, comme nous l'avons vu à la généralisation de l'urbain, autre nom du bouclage de l'empire humain sur lui-même, ne trouveront d'issue que si les nouveaux dispositifs de cohabitation entre les hommes se couplent, se doublent et s'articulent à de nouvelles formes de coexistence avec la biosphère. Loin d'un retour à la nature idéalisée, loin d'un frein à l'innovation, ce défi est au contraire un vif appel à une réhabilitation de l'invention architecturale comme puissance de relier, comme reliance. La technique, l'artifice humain sont-ils là pour autre chose ? N'ont-ils pas, n'eurent-ils jamais d'autre vocation que de fabriquer des médiations plus ou moins complexes avec la condition de terrien, c'est-à-dire avant tout d'animal vivant dans laquelle nous sommes fondamentalement projetés ? C'est en tout cas ce que semblent confirmer les recherches des anthropologues des techniques³⁸⁸. Mais c'est aussi ce que révèle la relecture des écrits des inventeurs que sont les ingénieurs, les architectes, et autres figures de l'*homo faber*. A condition seulement de ne pas y chercher ce qu'ils ne contiennent pas : le refoulement ou la négation, finalement très récente à l'échelle de l'hominisation, de cet ensemble complexe de forces, d'individus, de matière vivante ou non qui composent la Terre.

Débarrassée des quelques siècles de vaine prétention, pendant lesquels l'art d'édifier s'est progressivement coupé de ce qui lui offrait certes une résistance mais surtout un sens jusqu'à s'assécher complètement – les tristes gesticulations postmodernes d'un Eisenman en fournissent l'exemple³⁸⁹, l'époque présente, inquiétée par ses multiples crises

³⁸⁸ A la suite des études entreprises par André Leroi-Gourhan, et notamment ses ouvrages : *L'homme et la matière - Evolution et techniques*, vol. 1, Paris, Albin Michel, 1943 ; 1971. *Milieu et technique - Evolution et techniques*, vol. 2, Paris, Albin Michel, 1945 ; 1973. *Le geste et la parole*, 2 vol., Paris, Albin Michel, 1964. Voir aussi les travaux de Marcel Mauss, Henri-Georges Haudricourt, Bruno Martinelli, Pierre Lemonnier, Bruno Latour...

³⁸⁹ Voir entre autres le projet de Cité de la Culture de Saint-Jacques de Compostelle.

(environnementales, sociales, économiques, culturelles, au fond cosmologiques) est peut-être prête à renouveler enfin cette vieille activité. Il faut des impulsions extérieures pour qu'une discipline accepte de reformuler ses enjeux, de repenser ses méthodes, de rafraîchir ses références, bref de faire sa révolution. Une révolution ? Sans doute mais moins naïve que les précédentes : ne pas chercher ailleurs ou dans l'avenir la forme d'un monde meilleur, mais se tourner vers ce sol qui nous porte. « S'il y a bien pourtant quelque chose de révolutionnaire dans l'esprit des crises écologiques telles qu'elles se multiplient devant nous, note Bruno Latour, c'est l'obligation où l'on nous met de redessiner de fond en comble la totalité de nos existences, l'architecture de nos villes, le dessein de nos modes de vies, la liste même des êtres avec qui nous allons devoir cohabiter. »³⁹⁰

La révolution à mener, ce n'est pas d'étendre le monde, ni même de le changer en lui substituant autre chose, mais de le prendre tel qu'il est, en bloc, et de le rouvrir, d'en exprimer les virtualités. Et c'est bien parce qu'il n'est pas question de rajouter encore une autre couche, une autre « solution », un autre modèle sur notre sol, mais au contraire d'en exprimer l'épaisseur ici et maintenant que cette révolution s'origine dans une stratégie du local³⁹¹. L'utopie en question ici, si elle dit le « hors-lieu », ne signifie pas l'ailleurs, inaccessible par son éloignement physique, mais ce qui sous-le-lieu est encore trop, par choix ou par ignorance, hors de notre portée. La régénération des milieux habités n'a alors d'autre méthode que de déclencher les forces créatrices et de les faire entrer dans des relations symbiotiques hors desquelles elles s'épuisent.

³⁹⁰ Bruno Latour, « Si tu viens à perdre la Terre, à quoi te sert d'avoir sauvé ton âme. » Conférence inaugurale du colloque Eschatologie et Morale, 13 mars 2008, Institut Catholique de Paris

³⁹¹ Par stratégie du local, nous n'entendons pas un repli vers une sanctuarisation des conditions locales mais plutôt une réflexion sur la réarticulation des milieux locaux aux milieux translocaux ou globaux. Nous rejoignons en ce sens les thèses d'Alberto Magnaghi, *Le projet local* [2000], Sprimont, Mardaga, 2003. Une recherche devrait être menée sur la notion de « local » car elle recouvre des réalités diverses selon les discours qui la mobilisent. On sent toute la difficulté à l'employer dans le cadre d'une étude sur l'instauration de milieux habitables puisque les milieux sociaux et naturels qui s'y compénètrent possèdent des extensions multiples et fort diverses, d'échelles variées.

1. L'invention comme reliance

a. Le lien

L'élément primordial du milieu n'est pas l'individu, c'est le lien. Interactions, équilibres, synergies, symbioses, obligations, connivences, associations, solidarités... Que le milieu soit pris dans un sens physique, vivant, fonctionnel, technique, anthropologique, symbolique, culturel, social, etc. l'accent est toujours mis sur la liaison. La force d'un milieu spécifique réside dans la force des liens qui le structurent et lui confèrent sa cohérence. Détruire les liens ou rendre impossible leur établissement conduit inévitablement à la mort du milieu. Nous connaissons la portée désastreuse pour les espèces animales de la fragmentation éco-paysagère produite par les aménagements urbains inadaptés aux articulations naturelles et aux flux du vivant. Nous connaissons également les effets néfastes produits par la ségrégation sociale des quartiers, la ghettoïsation volontaire ou non. Les psychologues nous renseignent sur les traumatismes liés aux phénomènes de séparations dans le milieu familial, ou dans le milieu du travail dans lequel règne la sectorisation rigide des tâches. Dans tous les cas, la rupture des liens entraîne l'affaiblissement voire la mort des parties qui se trouvent isolées.

Cette importance accordée aux liens nous rapproche d'une logique des « réseaux »³⁹² que l'on pourrait trop vite identifier aux milieux. Même si, effectivement, un critère de définition et d'évaluation d'un réseau est la proportion de connexions qu'il comporte, le réseau tend à modéliser des relations de type essentiellement fonctionnel ; de plus, il constitue un modèle qui certes, peut intégrer un certain dynamisme, mais, en insistant sur la structure, évite d'affronter le problème du temps en le rendant « captif » d'un système réglé. Enfin, le réseau met en relation des éléments qui, bien que pouvant être divers, restent néanmoins de la même nature : dans la mesure où ils font partie du réseau, ils sont d'abord conçus comme relevant d'une forme d'homogénéité et leur hétérogénéité est relative. Le réseau ne permet pas de penser l'altérité fondamentale, ramenant toujours les individus à ce qui les rassemble, subsumant les composantes sous la dimension qui leur est commune.

Chaque milieu spécifique peut bien-sûr être appréhendé comme un réseau, mais nous pensons que cette représentation ne s'applique pas au milieu habité. Car précisément, le milieu habité ne peut se résumer à

³⁹² Daniel Parrochia, *Philosophie des réseaux*, Paris, PUF, 1993

un ensemble de liens fonctionnels (les théories de la ville moderne fondées sur une rationalisation stricte ont, nous le savons, montré leurs limites). Le propre d'un milieu habité est de croiser de multiples strates, dont celle de la fonctionnalité fait partie, au même titre que les strates symbolique, politique, esthétique, etc. Le milieu habité est, en outre, travaillé par le temps créateur, c'est un *mouvement* pour reprendre les mots de Focillon. Mais surtout, ce milieu, s'il est bien compris, ouvre sur une pensée de la différence et, en cela, se distingue totalement du réseau.

Si nous voulons distinguer le milieu habité d'autres milieux, comme le milieu de la cellule en biologie ou le milieu technique de Simondon, il nous faut reconnaître que la conception du lien doit être étendue et pour ainsi dire, portée au « second degré ». Dans la mesure où l'habitation humaine engage, plus que d'autres vies, un ensemble de rapports complexes à des dimensions très diverses, parler de « milieux habités » oblige à envisager d'autres types de liaisons, celles des milieux entre eux.

b. Le transmilieu(x)

L'architecture est souvent définie comme un art de la synthèse. Certes, mais le problème serait simple si les composantes à agencer (hommes, éléments naturels, animaux, végétaux, lumière, vents, etc.) se présentaient libres, déliées, atomes offerts à l'entrée dans de savants agencements. Ce n'est évidemment pas le cas. Ces composantes sont elles-mêmes prises dans des milieux. Si bien que concevoir un édifice ou une ville, disons plus généralement un dispositif architectural, consiste, « par le déplacement des masses, par la liaison et par l'assemblage des corps »³⁹³ à *mettre des milieux en rapport*, en synergie. Il s'agit donc d'instaurer ce que nous proposons d'appeler un *transmilieu(x)*. Par là, nous entendons moins un ensemble fini et clos sur lui même qu'une *ouverture* (Maldiney). Nous n'entendons pas un champ stabilisé mais une variation, un *mouvement* (Focillon³⁹⁴). Nous n'entendons pas non plus une instance englobante, une sorte de métamilieu qui viendrait rassembler sous sa coupe la diversité des milieux qu'il convoque, mais un *passage* entre des milieux qui, par lui, deviennent autres, raison pour laquelle l'opération constitutive d'un transmilieu(x) n'est pas une simple combinaison mais une authentique

³⁹³ Alberti, *L'art d'édifier*, *op.cit.* p.48

³⁹⁴ Henri Focillon, *Vie des formes*, *op.cit.*, p.95 : « La notion de milieu ne doit donc pas être acceptée à l'état brut. Il faut la décomposer, reconnaître qu'elle est une variable, un mouvement. »

instauration. En effet, les milieux qui passent ainsi les uns dans les autres ne restent pas identiques à ce qu'ils étaient mais se transforment.

Cette instauration, cherchant à relier les milieux, passe par des opérations de transcodages remarquablement décrites par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. En définissant un milieu habité comme une double interface : entre les hommes et entre ceux-ci et la strate biophysique, nous mettons en évidence cette façon d'envisager l'habitation en tant que mise en relation complexe de strates incommensurables entre elles. Habiter ne se résume pas, selon ce point de vue, à occuper une place, une position au sein d'un réseau entremêlé d'interactions diverses. Habiter dit bien plutôt le déplacement, le passage d'un milieu à un autre, et ainsi le devenir-autre. C'est la raison pour laquelle un milieu habité, conçu comme « milieu de milieux » n'est pas un méta-milieu³⁹⁵ mais un transmilieu(x), accompagnant le devenir de ses « habitants ».

Bien que cette pensée nous éloigne de la conception heideggérienne de l'habiter, il faut néanmoins reconnaître la force de l'intuition selon laquelle, chez Heidegger, habiter précède bâtir³⁹⁶. Notre « instauration », elle-aussi, dans la mesure où elle se comprend comme l'établissement d'une interface dynamique entre des strates hétérogènes, se fonde dans l'expérience originaire d'une traversée, d'une médiation entre ces strates, *nomos* et *phusis*. La connivence secrète qui s'installe, par l'habitation, dans nos corps, par nos gestes, nos expressions, notre voix et qui se déploie ensuite dans de multiples médiations techniques prépare l'instauration de milieux habitables, ouvre sur une compétence virtuelle pour édifier, pour configurer des mondes³⁹⁷. L'architecture comme invention actualise et donne figure à cette reliance naturo-culturelle profonde.

³⁹⁵ Jakob von Uexküll montre bien que le *Umgebung*, l'environnement géographique banal qui peut s'apparenter à ce méta-milieu, englobant tous les milieux spécifiques à chaque vivant (*Umwelt*), n'est en fait que le *Umwelt* de l'homme lui-même. Voir Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, op.cit.

³⁹⁶ Martin Heidegger, « Bâtir Habiter Penser », in *Essais et conférences*, [1954], trad.fr. André Préau, Paris, Gallimard, 1958

³⁹⁷ Heidegger a en quelque sorte, stratifié les règnes en posant que « la pierre n'a pas de monde, l'animal est pauvre en monde, l'homme est configurateur de monde » (*Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude*, trad. fr. de Daniel Panis, Paris, Gallimard, 2002, § 47). Par-là, il rend compte du « monde » comme un indicateur d'habitation. Ce monde n'est pas réservé à l'homme ; si c'était le cas, l'animal n'aurait, comme la pierre, pas de monde. Habiter consiste à configurer des mondes, c'est-à-dire, selon nous, à instaurer des transmilieu(x). Cette compétence est proprement humaine, à la différence de « faire son milieu » qui est aussi accordé au règne animal.

A la lumière de ce que nous venons de dire, l'instauration semble entrer en conflit avec son objet : le *transmilieu(x)*. La stabilité de l'une, son caractère fondateur, serait contradictoire avec le mouvement de l'autre. Ce conflit se dissipe dans le cadre d'une pensée de l'individuation ou du devenir. Nous pourrions parler alors d'une « instauration continuée ». En effet, l'instauration ne doit pas ici être identifiée avec la mise en place d'un cadre fixe qui s'opposerait à un chaos précédent, et son caractère « inaugural » ne dispense aucunement de réitérer l'opération instauratrice, ou mieux, de la prolonger par une invention permanente. Ce qu'ouvre l'instauration, c'est un espace de sens provisoire, transitoire, composant de façon inédite des éléments, des forces, des signes et mettant en rythme leurs milieux d'origine. L'observation d'un milieu habité complexe comme une mégapole témoigne de la permanence, non de l'objet qui ne cesse de se reconfigurer, mais de l'activité inventive qui le réinstalle à nouveaux frais par d'innombrables transactions, déliantes et reliant. C'est donc dans un sens bien proche de celui que Souriau³⁹⁸ lui donne que nous employons ici le concept d'instauration : une construction continuée par laquelle la forme vient à l'existence par un processus *au cours duquel* celle-ci s'invente dans sa nouveauté radicale. L'émergence de la forme ne se comprend alors que dans une situation transitoire, dans un mouvement de transit ; le milieu habité se configure ainsi dans l'expérience d'un *transmilieu(x)* au cours de laquelle il acquiert, par tissage et reliance, ses propriétés fonctionnelles, physiques, symboliques, esthétiques, etc.

L'instauration de milieux habitables s'est toujours faite à partir de ces liens (connexions physiques, liens sociaux, échanges commerciaux, etc.), d'où l'importance des lignes pour les architectes, comme nous l'avons vu dans les parties précédentes. La ligne se présente en effet, dans le champ de l'édifier, comme un opérateur de liaison récurrent, vecteur de la reliance et en ce sens indispensable à la conception de milieux. Cependant, malgré la constance de la ligne d'édifier, on ne saurait minimiser la nouveauté du fait anthropologique contemporain que nous avons identifié comme un bouclage qui peut s'énoncer aussi comme *une crise de la ligne dans sa puissance d'ouverture*. La fragmentation et la dissociation des milieux sont contemporaines du bouclage.

³⁹⁸ Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence* [1943], Paris, PUF, 2009

c. Régénération

Comment aller plus loin dans la définition du sens de l'invention actuelle des milieux habités ? Comment comprendre la spécificité de la ligne d'édifier qui se profile ? Pour approcher ce problème, il faut prendre acte d'une situation contemporaine largement marquée par des processus de déliance. La dissociation des milieux habités semble en effet être devenue un fait anthropologique majeur. Cette dissociation qui s'exprime à toutes les échelles spatiales et dans tous les champs, qu'ils soient naturels et culturels (bien que cette dichotomie, nous l'avons souligné, reste insuffisante dès que l'on considère précisément un « milieu »), couplée à l'avènement de la conscience d'une forme d'épuisement du monde (de ses dimensions, de ses ressources matérielles, énergétiques, de ses possibles), appelle à penser une invention régénérative, c'est-à-dire travaillant à partir des bribes de milieux, cherchant à en stimuler la recomposition.

L'hypothèse proposée ici repose donc sur l'idée que la régénération de ces milieux de vie, cherchant à les rendre habitables, passe par l'invention de « reliances »³⁹⁹, c'est-à-dire d'opérateurs de liaisons permettant de les réassocier, articulant et mettant en synergies des strates diverses. En effet, le 20^e siècle a vu s'accumuler des stratégies visant, explicitement ou non, à dissocier les territoires et à disloquer les liens sociaux. Fondé sur le principe philosophique d'opposition entre nature et *techné*, sur le principe méthodologique fonctionnaliste de sectorisation des enjeux (économiques, écologiques, sociaux et culturels) et de séparation des usages, l'aménagement des milieux de vie a produit un zonage physique, spatial et mental que l'on cherche aujourd'hui à dépasser.

Mais c'est également la finitude des ressources qui, en forçant à réfléchir en terme d'économie de moyens (réhabilitation, recyclage, emploi, ...) invite à opter pour des stratégies de réagencement, à d'autres frais, d'éléments existants mais dont la liaison n'est pas faite, tant sur le plan physique que sur le plan symbolique. Cette opération rejoint celle, analysée par Claude Lévi-Strauss, du bricolage. Pour l'anthropologue, à la différence de l'ingénieur qui subordonne ses œuvres à l'obtention de « matières premières et d'outils conçus et

³⁹⁹ La notion de reliance a été formulée pour la première fois par Marcel Bolle de Bal dans une acception sociologique dès 1977 pour désigner le « travail du lien », « l'acte de relier et de se relier, et son résultat ». Elle a été reprise par Edgar Morin qui en a étendu la signification, notamment dans son ouvrage *La méthode 6 – Ethique*, Paris, Seuil, 2004. Il nous semble pertinent de l'employer ici, dans le cadre d'une recherche sur l'invention architecturale que nous avons définie comme instauration de milieux habités.

procurés à la mesure de son projet », le bricoleur doit composer avec un univers instrumental clos, c'est-à-dire « un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. »⁴⁰⁰ L'œuvre du bricoleur ne diffère finalement de l'ensemble instrumental dont il dispose que par la disposition interne des parties. Ce nouvel agencement n'est cependant pas totalement libre car les éléments ne sont pas, eux, totalement dégagés des significations précédentes. Comme le dit bien Lévi-Strauss, « les éléments que collectionne et utilise le bricoleur sont « précontraints » »⁴⁰¹ dans la mesure où ils émanent souvent d'autres chaînes instrumentales. Le recyclage de ces matériaux opère ainsi une redéfinition des relations entre fins et moyens, un même objet pouvant jouer successivement les deux rôles. « Dans cette incessante reconstruction à l'aide des mêmes matériaux, ce sont toujours d'anciennes fins qui sont appelées à jouer le rôle de moyens... »⁴⁰² Il est tentant, ainsi, de trouver dans cette « science du concret » décrite par Lévi-Strauss, la préfiguration des stratégies de réemploi présentes dans l'édifier contemporain. A la différence de la théorie moderne de l'aménagement, hissant la figure de l'ingénieur au rang d'un héros, l'invention architecturale actuelle tend à assumer le compromis entre la résistance, la relative obscurité et surtout la finitude d'un contexte d'une part et le projet de l'autre. C'est ainsi que l'architecte-urbaniste Nicolas Michelin peut écrire que « construire aujourd'hui, c'est d'abord être ultra-contextuel »⁴⁰³ ou que Patrick Bouchain, architecte, en appelle à une architecture sur mesure, située et développée dans une économie de moyens⁴⁰⁴.

Dans ce sens, l'invention architecturale contemporaine renoue ou réactive une vieille puissance de l'art d'édifier, celle par laquelle une situation est transformée à partir des éléments présents sur place. Ce qui, néanmoins, signe la spécificité de l'édifier aujourd'hui, c'est le fait que cette transformation est mise au service d'une régénération des milieux. Le bricolage, ou si l'on veut la subordination du projet aux moyens dont dispose l'architecte, naguère dévalué car exprimant la limitation et conduisant à une œuvre approximative, non entièrement

⁴⁰⁰ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p.32

⁴⁰¹ *Idem*, p.33

⁴⁰² *Idem*, p.35

⁴⁰³ Nicolas Michelin, *Avis – Propos sur l'architecture, la ville, l'environnement*, Paris, Archibooks – Sautereau Editeur, 2006, p.80

⁴⁰⁴ Patrick Bouchain, *Construire autrement*, Paris, Actes Sud, 2006

voulue, se voit aujourd'hui reconsidéré dans une pensée de la technique soucieuse de s'inscrire dans une perspective éthique conforme aux nouveaux enjeux écologiques. Traditionnellement le bricolage était associé à l'architecture vernaculaire. L'architecture savante, elle, parce qu'elle se fondait sur une théorie de l'art de bâtir, un corpus de règles génératives permettant une reproductibilité de l'œuvre ressortissait au contraire d'une logique conceptuelle visant l'autonomie par rapport à la pratique. Cette distinction entre architecture savante et architecture vernaculaire est en phase de disparaître au profit d'un troisième type d'architecture dans laquelle théorie et pratique convergent. Si, donc, une réactivation du bricolage comme mode d'entrée en relation au monde est possible, celle-ci ne peut faire l'économie d'une réflexivité propre à la spéculation théorique.

L'instauration de transmilieu(x) dans une perspective régénératrice invite, au nom de la double interface qui caractérise le milieu habité, à travailler trois grands ordres de reliance.

Entre Natures et Cultures d'abord, par la mise en place de dispositifs d'alliances et de cohabitation entre les établissements humains et les milieux naturels. C'est l'objectif que se propose de développer, dans le champ de l'anthropologie, Philippe Descola. Cherchant à dépasser la distinction formelle entre nature et culture, il montre que celle-ci, se maintient en contradiction avec les sciences de l'évolution et de la vie qui découvrent un grand nombre de continuité, de partages entre les hommes et les autres vivants. « Notre singularité par rapport au reste des existants est relative, tout comme est relative aussi la conscience que les hommes s'en font. » La pensée dualiste peine à répartir pratiques et phénomènes dans des compartiments étanches. Notre langage traduit cela : « pour désigner les rapports entre la nature et la culture, nombreux sont les termes qui (...) mettent l'accent tantôt sur la continuité – articulation, jointure, suture ou couplage –, tantôt sur la discontinuité – coupure, fracture, césure ou rupture –, comme si les limites de ces deux domaines étaient nettement démarquées et que l'on pouvait en conséquence les séparer en suivant un pli préformé ou les rabouter l'un à l'autre comme deux morceaux d'un assemblage. Chacun sait pourtant qu'il s'agit là d'une fiction tant se croisent et se déterminent mutuellement les contraintes universelles du vivant et les habitudes instituées, la nécessité où les hommes se trouvent d'exister comme des organismes dans des milieux qu'ils n'ont façonnés qu'en partie, et la capacité qui leur est offerte de donner à leurs interactions avec les autres entités du monde une myriade de significations particulières. Où s'arrête la nature et où la culture commence-t-elle lorsque je prends un

repas, lorsque j'identifie un animal par son nom ou lorsque je cherche le tracé des constellations dans la voûte céleste ? Bref, pour reprendre une image d'Alfred Whitehead, « les bords de la nature sont toujours en lambeaux »⁴⁰⁵. »⁴⁰⁶ Cette conscience d'une articulation entre les champs naturels et culturels, de l'indéfinition des lignes de partages qui les tient à distance, inquiète aujourd'hui l'invention architecturale, comme en témoigne la production contemporaine cherchant à intégrer la nature en ville ou la ville dans la nature. Mais ces catégories logiques dont la valeur tient à leur caractère d'hypothèses théoriques et non à celui de déductions du réel⁴⁰⁷, s'avèrent souvent difficiles à dépasser et l'héritage du grand partage entre nature et culture conduit bien des aménageurs des territoires habités à « rabouter » ces champs comme le dit bien Descola. En réalité, dans bien des cas, l'instauration d'un transmilieu(x) échoue car l'intégration des « éléments » naturels et culturels au sein du dispositif architectural ou urbain repose sur une simple opération de combinaison, d'addition, de juxtaposition. Un jardin voire un mur végétal vient flanquer un bâtiment, un matériau « naturel » comme le bois s'applique sur une façade, etc. A chaque fois, cette recomposition savante ne saisit ces éléments que comme les pièces d'un puzzle dont l'installation réglée par des rapports précis conduira à former un tout. Or, en détachant ces éléments de leurs milieux d'origine, en procédant à leur abstraction théorique, l'invention ne parvient jamais à établir des *liens du second degré*, elle procède comme en laboratoire, dans les conditions artificielles de la pensée théorique, et se condamne à ne jamais pouvoir régénérer les milieux en question puisqu'elle les ignore totalement. Plus qu'ailleurs sans doute, l'invention architecturale doit, pour restaurer sa capacité à établir des milieux habitables, prendre acte de la continuité fondamentale qui, dans la réalité, maintient ensemble les champs naturels et culturels. L'impératif contemporain de régénération renforce cette nécessité.

Entre Cultures et Cultures : par la recherche de solidarités sociales et de partages politiques du territoire. Les expériences contemporaines du territoire mettent en crise des notions d'identité, de culture propre, privilégiant au contraire les métissages éthiques, sociaux, culturels. En même temps, des syndromes de replis communautaires fleurissent aux quatre coins du globe. Les enjeux actuels sont fortement empreints de

⁴⁰⁵ Alfred North Whitehead, *The Concept of Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1955 (1920), p. 50.

⁴⁰⁶ Philippe Descola, *Leçon inaugurale au Collège de France*, 29 mars 2001

⁴⁰⁷ Claude Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté* [1949], Paris, Mouton de Gruyter, 2002

ces paradoxes, et il est question, à travers les projets, de construire des rapports sans sacrifier, encore une fois, les différences sur l'autel d'un universalisme abstrait. Sans non plus participer à un éclatement des communautés que rien ne peut relier. Architectes et urbanistes, parce qu'ils sont en charge d'instaurer des milieux habitables pour une société métissée, travaillent nécessairement ces formes de reliances culturelles, en affrontant le problème du commun.

Entre Natures et Natures : par la mise en œuvre de continuités paysagères et éco-systémiques. En produisant une ségrégation des espaces habités, le zonage a parallèlement conduit à une fragmentation des milieux naturels. La sanctuarisation des grands espaces naturels est contemporaine d'un urbanisme dur caractéristique de l'époque fonctionnaliste moderniste, n'hésitant pas à raser pour reconstruire. Dans la mesure où le monde vivant trouve ses ressources dans les échanges et les interactions avec d'autres formes de vie, ces fragmentations ont eu des conséquences désastreuses quant à sa préservation. Il est aujourd'hui question de mettre en place des dispositifs qui retissent des liens entre ces fragments afin de restituer une continuité aux écosystèmes. Autre forme de reliance donc, qui rend compte d'une conscience émergente de notre responsabilité envers les non-humains.

Les reliances entre ces dimensions passent par des opérations multiples parmi lesquelles l'établissement d'articulations rythmiques, mettant en synergie les différentes échelles spatiales et temporelles des milieux, mais aussi la recherche d'équilibres dynamiques, de mesures communes, d'interfaces.

d. Reliance et éléments-prises

La reliance entre des milieux aussi hétérogènes que ceux qui concernent telle espèce animale ou végétale, tel système hydrique ou tel groupe humain aux valeurs culturelles précises passe par des opérations complexes au cours desquelles se dégagent des ponts virtuels qui jouent un rôle de médiation. Ce sont des objets relationnels, des médiations que nous pouvons nommer « éléments-prises » dans le sens où ils sont *en prise* avec le milieu identifié mais constituent également *des prises* pour l'instauration de transmilieu(x). Ces éléments-prises sont les véritables vecteurs de la reliance rythmique.

L'identification de ces vecteurs, même si elle procède d'une analyse, par exemple cartographique, ne peut s'apparenter à une déliance qui aurait

pour but de dissocier l'élément de son milieu. La qualité et la puissance régénérative d'un transmiliu(x) tient à sa capacité à restituer les milieux sollicités dans leur devenir propre, par les liaisons qu'il établit entre eux. Par définition un milieu, même s'il constitue un espace-temps propre, ne vit que de ses ouvertures sur d'autres milieux, si bien qu'une régénération passe par l'établissement de ces liens (rétablissement de liens rompus ou ouverture de connexions nouvelles).

Ces éléments-prises permettant la constitution d'un transmiliu(x) se rapproche de ce que Jakob von Uexküll nomme les « porteurs de signification ». L'exemple suivant en donne une compréhension immédiate :

« Examinons (...) la tige d'une fleur sauvage et demandons-nous quel rôle elle joue dans les milieux suivants : 1) dans le milieu d'une jeune fille qui cueille des fleurs et en fait un bouquet multicolore ; 2) dans le milieu de la fourmi qui utilise la texture unie de la surface de la tige comme un carrelage idéal pour aller vers sa nourriture, dans les pétales de la fleur ; 3) dans le milieu de la larve de la cigale qui perce la canal médullaire de la tige et l'utilise comme poste de pompage pour construire les murs fluides de sa maison aérienne ; 4) dans le milieu d'une vache qui arrache feuilles et tiges pour les introduire dans son large mufle et s'en nourrir. »⁴⁰⁸

Ces différents rôles que joue un même objet dans les multiples milieux dont il fait partie confèrent à cet objet une polyvalence et le place dans une situation reliaante, si bien que la plantation de cette fleur sauvage entre en droit dans la formation d'un transmiliu(x).

Uexküll est éthologue et s'intéresse donc prioritairement au monde animal. Les éléments-prises qu'il décrit sont des porteurs de signification pour des individus vivants qui entretiennent avec eux des rapports privilégiés. Il nous faut cependant, dans le cadre de cette recherche sur l'art d'édifier, étendre le champ du transmiliu(x). La fleur sauvage s'insère dans d'autres cycles au sein desquels il devient difficile de parler d'elle en termes de « porteur de signification ». Par exemple, en modifiant les propriétés chimiques d'un sol, en participant de la transformation mécanique d'un terrain en coteau, en infléchissant les flux hydriques ou aériens, la plante considérée entre dans la métamorphose de milieux physiques dont la définition est plus large que celle qu'en donne Uexküll, essentiellement centrée sur le vivant. D'autre part, nous avons pu voir avec Simondon comment le processus de concrétisation menant à l'individuation d'un être technique était

⁴⁰⁸ Jakob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, op.cit., pp.97-98

accompagné de la constitution d'un milieu associé compris comme une interface entre l'environnement technique et l'environnement naturel.

L'instauration d'un milieu habitable, ou transmilieu(x), passe donc par la reliance de milieux très hétérogènes s'opérant grâce à des médiations, ou éléments-prises, partagés par ces milieux. Ce sont ces médiations que forme la ligne d'édifier et qui s'incarnent dans les établissements humains, de la plus modeste cabane à la plus grande métropole. Dans chaque cas, à chaque échelle, un transmilieu(x) plus ou moins complexe est instauré.

e. Conclusion

La compréhension de ces logiques nous semble fondamentale pour envisager une invention soucieuse de régénérer des milieux dégradés. Nous avons cherché à mettre en évidence le fait que la dégradation d'un milieu était fortement liée à la dissociation dont il était l'objet, compte tenu de la conception du milieu comme une interface, ensemble de liens. Nous avons dans un second temps précisé la nature du milieu habité en montrant qu'il était en quelque sorte un milieu de milieu, ou transmilieu(x), et que son instauration réclamait des reliesances de second degré. Ces dernières cherchent à mettre en synergie des milieux entre eux et ne le font que par l'intermédiaire d'objets relationnels ou « éléments-prises ». Dans une reformulation de l'invention architecturale, nous pouvons dire qu'une des tâches fondamentale de la ligne d'édifier consiste lorsqu'ils existent, à identifier et réactiver ces éléments, et lorsqu'ils n'existent pas, à les constituer.

Un des aspects importants de cette reconception de l'édifier réside dans le déplacement qu'elle induit quant aux dimensions et à la nature du champ opératoire de l'architecte. Comprendre en effet, l'édifice, le jardin, le quartier ou la ville comme des médiations constitutives de transmilieu(x) invite à franchir sans cesse les bornes de sa propre discipline et à faire de la transposition une compétence centrale de l'invention. Il y a, comme l'avait noté Simondon, une affinité entre le processus par lequel un objet technique se constitue et le processus de l'invention lui-même. Ici encore, nous devons reconnaître que la transposition constitutive des transmilieu(x) est analogue aux processus intimes de la pensée architecturale. En outre, ces déplacements forment aussi de nouveaux contours au champ de responsabilité de l'architecte. Par-là, nous entendons l'ensemble des choses dont il est en charge, dont il doit répondre.

2. La ligne de reliance – opérateurs et matières mélangées

La ligne d'édifier, dont nous avons cherché précédemment à montrer à la fois l'origine ancestrale et la persistance récurrente au long de l'histoire, trouve pourtant à chaque nouveau régime, à chaque époque, dans chaque contexte, une déclinaison inédite. Si elle vise toujours l'instauration de milieux habitables par le jeu d'une mise en rapport complexe entre des strates diverses, les *matières* qu'elle convoque, mais aussi les *opérateurs* qu'elle mobilise pour son tracé sont spécifiques au problème propre à telle ou telle situation. Chercher à rendre compte de la ligne de reliance contemporaine invite donc à explorer ces composantes, matières et outils, et à montrer en quoi ils se voient interrogés autrement, déplacés, renouvelés en fonction d'une problématique que nous avons identifiée comme étant la sortie de l'épuisement.

Les *matières de la reliance*, nous les trouverons dans les quatre éléments : l'eau, l'air, la terre, le feu. En effet, ces quatre fondamentaux de la pensée antique, composants de l'imagination matérielle selon Gaston Bachelard⁴⁰⁹ n'ont cessé d'entrer en rapport, de se combiner et de se relier au fil de l'évolution des artifices humains et en premier lieu, de l'architecture. Nous avons déjà eu l'occasion, dans les parties précédentes, de mentionner l'importance du feu et de sa préservation dans l'intériorité de la demeure, mais également de traiter des « ruses » que les architectes ont inventées pour composer avec les forces telluriques, les vents, le passage de l'eau. Gottfried Semper fait clairement référence au jeu des quatre éléments pour élaborer sa théorie de l'architecture. Alberti, lui-aussi, insiste particulièrement sur la confrontation à ces matières actives dans la mise en forme de l'édifice et de la ville. Notre époque, malgré la sophistication technoscientifique dont elle est empreinte, malgré la virtualisation qui la caractérise, ne rompt pourtant pas avec cette alchimie primordiale. Les problématiques environnementales ne sont-elles pas une puissante réactualisation de ces *materiae primae* ? L'obligation dans laquelle nous nous trouvons de devoir penser et mettre en œuvre un développement conscient de la finitude de ses ressources invite à reconsidérer ces quatre éléments mais surtout leurs combinaisons. En effet, les matières que l'architecte met en œuvre sont des mélanges dynamiques de ces éléments primordiaux. La ligne d'édifier n'affronte jamais les éléments dans leur

⁴⁰⁹ Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, 1938; G. Bachelard, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, 1942; G. Bachelard, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, 1943; G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, 1946; G. Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, 1948.

pureté métaphysique, mais seulement les mixtes qui résultent de leur rencontre : un air chaud ou froid, sec ou humide, une terre brûlée ou poreuse, une eau de pluie, de neige, ou une eau souterraine, etc. Reste que, dans ces matières mélangées, un des quatre éléments domine souvent : il joue le rôle de substance, et les autres éléments qui s'y joignent, sans la faire disparaître, en modifie les propriétés, les qualités physiques, plastiques, etc. Ainsi, la terre qui s'alourdit ou s'allège, s'assombrit ou s'illumine, se verdit même, selon que l'eau, le feu du soleil ou l'air du vent s'en mêlent. Les éléments dans leur solitude sont impropres à la vie naturelle et psychique. Une eau sans air serait impropre à la vie, de même qu'une terre sans eau ; Bachelard a suffisamment montré, de son côté l'importance des mélanges pour que puisse se déployer et se mettre en mouvement l'imagination, la rêverie et au fond, la vie psychique. Ces matières, enfin, en tant qu'elles persistent et insistent, accompagnant les hommes depuis l'immémorial, sont éminemment façonnées par la culture, si bien qu'en elles, nous reconnaissons des hybrides. Nous traiterons ici deux de ces matières mélangées, le climat et le sol, qui nous semblent particulièrement pertinents dans un contexte contemporain cherchant à tisser de nouveaux liens pour l'instauration de milieux habitables. La terre entre dans la problématique contemporaine sous la forme du sol : sol-espace, sol-matière, sol-mémoire, sol-substrat. L'air, de son côté, se voit revisité dans le cadre d'un questionnement sur les climats.

Les *opérateurs de la reliance*, pour leur part, sont au nombre de trois : la carte, la figure et le récit composent en effet trois piliers de l'invention architecturale répondant à trois exigences essentielles de cette opération. Saisir le réel, composer l'hétérogène, s'inscrire dans le temps et la pluralité. Ces trois techniques ne sont pas nouvelles, elles traversent elles-aussi l'histoire mais, comme les *matières*, se déclinent aujourd'hui de façon inédite.

Les différents points abordés dans ce chapitre, qu'il s'agisse des matières de reliance ou des opérateurs de reliance, seront repris et discutés à partir de projets primés dans le cadre du concours European. Ce concours européen s'adresse aux architectes et vise à articuler la dimension réflexive d'un concours d'idées à une stratégie de réalisation concrète. Il s'agit d'un vaste observatoire et laboratoire de l'architecture et de l'urbanisme contemporains. Ainsi, la neuvième session d'European placée sous le thème « Ville durable et nouveaux espaces publics » interrogeait plus directement la problématique de la durabilité et invitait les participants à inventer d'autres modes de conception de la ville. Mais dès la session 8, un certain nombre de propositions pertinentes ont

commencé à apparaître⁴¹⁰. Il nous a donc semblé fécond de sonder les sessions 8, 9 et 10 à partir des hypothèses que nous développons dans cette recherche, et plus particulièrement de voir en quoi le climat et le sol apparaissaient comme de nouvelles « matières » mises en œuvre par les projets ; comment, par ailleurs les « opérateurs » de la carte, de la figure ou du récit y étaient revisités en fonction des nouveaux enjeux.

a. Air-Climat

« S'il est indéniable que la terre et l'eau peuvent être corrigées par la technique et par l'intelligence humaines lorsqu'elles présentent quelque défaut, en revanche le ciel ne peut vraiment être amendé ni par les ressources de l'esprit ni par la main des hommes. »⁴¹¹ Cette citation d'Alberti, tirée du tout début du chapitre consacré par l'architecte au choix de la région, nous permet de mesurer l'écart qui existe entre notre situation et celle dans laquelle fut écrit le traité. En effet, le « ciel » et plus généralement le climat, comme le précise Alberti, ne pouvaient faire l'objet de l'art d'édifier, se présentant plutôt comme une donnée. Objet de spéculation, le climat ne pouvait devenir objet de manipulation. Le contexte contemporain est bien évidemment fort différent : l'observation par les climatologues de l'évolution météorologique permet de montrer que l'activité humaine influence les variations de température à l'échelle de la planète. Le terme de « réchauffement climatique » est désormais entré dans la liste des pronostics et bien que les spécialistes se disputent encore l'ampleur de celui-ci, et la part de l'activité humaine dans son évolution, il n'en reste pas moins certain. Les effets de ce réchauffement, dont principalement l'augmentation du niveau des océans⁴¹², provoquée essentiellement par la dilatation de l'eau de mer et dans une moindre mesure par la fonte de la calotte glaciaire, sont maintenant incorporés dans les scénarios visant à anticiper le devenir des établissements humains. Cependant, la compréhension du lien qui unit l'activité des hommes et la modification du climat ainsi que les mesures prises pour réduire les causes de ce dérèglement autorisent-elles à faire du climat un nouvel objet de l'édifier ? Il ne fait pas de doute que la question climatique est entrée dans le champ des « enjeux » de l'édifier puisque les multiples normes qui encadrent cette activité depuis quelques années sont pour une grande partie d'entre elles destinées à

⁴¹⁰ Voir à ce sujet le rapport : Stéphane Bonzani – Chris Younès : « Projets European et ville durable », European France – 22 septembre 2009

⁴¹¹ Alberti, *De re aedificatoria*, op.cit., p.55

⁴¹² Le 4^e rapport (2007) du GIEC (Groupe intergouvernemental d'études sur le climat) prévoit une augmentation de 18 à 59 cm du niveau de la mer d'ici 2100.

atténuer les nuisances induites par la construction, l'entretien et la destruction des bâtiments dont nous savons qu'ils représentent 50% de l'énergie totale consommée par les pays européens responsables des gaz à effet de serre.

Le climat n'est pas à proprement parler un « objet » sur lequel l'architecte intervient directement. Le type de relation est plutôt d'ordre indirect. En ce sens, le climat apparaît plutôt comme une sorte de miroir, renvoyant aux hommes les effets transformés de leurs actions. Tout se passe comme si s'opérait une sorte de grand bouclage réflexif dans le jeu des causes et des effets, au cours duquel le simple geste quotidien de prendre son automobile se trouvait corrélé à la pluie tropicale qui s'abat sur les habitants désemparés d'un village africain. Entre ces deux points de l'espace et du temps, un système d'enchaînement causal. La conscience de cette chaîne bouclée est contemporaine de l'entrée en force de la notion d'environnement. Nous avons relevé plus haut que le schème de l'environnement avait pour fondement le cercle, le bouclage. Il y aurait donc, entre l'avènement de la « question climatique » et la problématique du bouclage de l'empire humain sur lui-même une relation analogique voire homologique, les deux traduisant l'épuisement d'une forme d'extériorité aux affaires humaines.

La façon la plus directe dont cette question climatique se trouve infléchir la ligne d'édifier est à chercher principalement dans la conception des enveloppes. L'enveloppe d'un édifice est le dispositif architectural assurant « le clos et le couvert ». Dans cette perspective, deux stratégies opposées sont identifiables, correspondant à deux façons très diverses d'envisager la ligne d'édifier.

La première stratégie, que l'on pourrait qualifier de « stratégie d'isolation », consiste à voir dans l'enveloppe une fonction essentiellement protectrice et à radicaliser ce trait. Il s'agit de viser la conception d'un microclimat autonome à l'intérieur de l'édifice, répondant à une exigence de confort thermique optimal. Dans cette démarche, l'extérieur est nettement appréhendé comme un champ perturbateur et la qualité de l'enveloppe se mesure à l'aune de son imperméabilité, de sa résistance à l'intrusion (du froid, du chaud, du vent, etc.) Dans un des premiers textes sur la question⁴¹³, Le Corbusier avait nommé ce nouveau type d'enveloppe d'une formule explicite : le « mur neutralisant », préfiguration du double-vitrage. La notion

⁴¹³ Le Corbusier « Conditions de nature, urbanisme efficace et efficient » in *Le Corbusier – La nature*, IIIe rencontres de la fondation Le Corbusier (14-15 juin 1991), Paris, les Editions de la Villette, 2004

d'immeuble « à respiration exacte », développée par l'architecte, incarne parfaitement la technique plus contemporaine d' « air conditionné », dont Rem Koolhaas a montré la fortune et le rôle qu'elle devait jouer dans la conception contemporaine de l'architecture et de la ville⁴¹⁴.

Voici donc que cet air qu'Alberti considérait comme condition non-amendable devient lui-même conditionné. Mais pour ce faire, l'enveloppe doit se faire la plus étanche possible. Le « mur neutralisant » dont Le Corbusier revendique l'invention, traduit bien le nouvel idéal de l'enveloppe : l'isolation. Le propre du double vitrage, qui devient triple actuellement, est de laisser passer la vue et la lumière tout en réduisant au minimum l'échange thermique. Il constitue donc l'instrument paradoxal d'une architecture moderne aux prises avec l'ambition d'ouverture (l'éclatement de l'intériorité) d'une part et l'avènement d'un confort établi sur les bases d'une référence universelle (tous les hommes ont les mêmes besoins et il faut leur offrir un printemps perpétuel).

Dans cette stratégie de l'isolation, de l' « insulation » dirons-nous avec Sloterdijk⁴¹⁵, le reste de l'enveloppe poursuit cette quête de l'étanche et de la rupture, multipliant les couches d'isolants jusqu'à parvenir à une quasi- autonomie thermique de l'intérieur. Les échanges pourtant nécessaires avec l'air extérieur sont rendus possibles par un système de ventilation mécanique à double-flux, permettant de réchauffer l'air entrant en lui transférant les calories de l'air vicié sortant. Les capteurs solaires photovoltaïques produisent l'électricité nécessaire, entre autre, au chauffage.

Deux remarques peuvent être faites quant à cette tendance contemporaine. D'une part, elle contribue à rendre abstraite la relation au dehors, en interposant de multiples dispositifs techniques. La relation physique directe au vent, au soleil, est interdite sous peine de dérégler le microclimat intérieur en équilibre⁴¹⁶. D'autre part, elle traduit l'avènement d'un mode de conception privilégiant l'intérieur sur l'extérieur. Si la relation au dehors est, comme nous venons de le dire, abstraite, c'est que la ligne d'édifier qui la réalise ne part pas de lui. Selon Le Corbusier, « le plan procède du dedans au dehors ; l'extérieur

⁴¹⁴ Voir entre autre : Rem Koolhaas et Bruce Mau, *SMLXL*, New York, Monacelli Press, 2002 ; Rem Koolhaas, *New York Délire, un manifeste rétroactif pour Manhattan* [1978], Paris, Editions Parenthèses, 2002

⁴¹⁵ Peter Sloterdijk, *Ecumes*, op.cit.

⁴¹⁶ Le fait d'entrer et de sortir du bâtiment, l'ouverture d'une fenêtre, sont, dans cette perspective, identifiés comme des perturbations de l'équilibre. On remédie à ces perturbations par des systèmes de sas, ou par la condamnation des ouvrants.

est le résultat d'un intérieur »⁴¹⁷. Par cet aphorisme, il résume le mouvement même de l'architecture moderne. Nous pouvons aujourd'hui voir dans les stratégies d'isolations qui fleurissent et dans la maîtrise de l'air intérieur le prolongement climatique de ce précepte qui n'était donc pas qu'une affaire de spatialité, même si c'est préalablement sous cet aspect qu'il a pu être présenté, compris et transmis. De ce point de vue, l'inflation démesurée de certains espaces internes comme les grands centres commerciaux, les grands atriums, les aéroports qui ont surgi ces trente dernières années, est à ranger dans la même catégorie que les multiples initiatives de maisons passives à haute performance, signant l'ère de l'isolation⁴¹⁸.

La seconde stratégie procède, elle, d'une conception de l'enveloppe fondée sur l'échange. Prenant comme modèle la peau, elle en retient la fonction d'interface. Cette stratégie ne se fonde pas prioritairement sur la définition d'un confort universel qu'il s'agirait d'établir en résistance à un climat donné ; elle cherche au contraire à utiliser au mieux les ressources climatiques locales pour constituer un milieu habitable. Dans ce cas, il n'est pas proposé d'habiter une bulle, mais un *milieu*, autrement dit une *ouverture articulée*. Alors que dans la stratégie d'isolation, le « pont thermique »⁴¹⁹ est banni, il est ici à la base de la conception. Cette conception n'est pas plus énergivore que la précédente dans la mesure où tous les espaces de l'habitation ne sont pas systématiquement chauffés ou refroidis ; certains le sont plus ou moins selon les usages qu'ils accueillent, selon leur orientation solaire, etc. Philippe Rahm développe depuis plusieurs années une réflexion sur ce sujet et cherche à remettre en cause l'homogénéité thermique des bâtiments et des espaces internes en leur sein. En effet, les 21°C correspondent aujourd'hui à une sorte de norme du confortable sans aucun égard au lieu de la planète où se situe l'édifice, ni aux usages pratiqués dans ces intérieurs. La démarche de Rahm est intéressante du point de vue théorique puisqu'il propose de créer à l'intérieur de ses

⁴¹⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, op.cit. « Arguments », p.XX

⁴¹⁸ Il est intéressant de constater, comme le signale Philippe Rahm, que, loin de remédier à la dissociation produite par la modernité entre espace intérieur et espace extérieur, les mesures actuelles de protection pour lutter contre le réchauffement climatique et l'épuisement des ressources le renforcent au contraire : « Augmentation de l'épaisseur de l'isolation, emploi de doubles, voire de triples vitrages, impossibilité d'ouvrir les fenêtres dans le système de renouvellement d'air contrôlé : les mesures les plus efficaces aujourd'hui pour lutter contre le dégagement des gaz à effet de serre dissocient encore plus l'espace intérieur de l'environnement extérieur, isolent la maison de son contexte. » *Architecture météorologique*, op.cit., p.57

⁴¹⁹ On donne ce nom à toute situation de l'enveloppe d'un bâtiment permettant la conduction calorifique entre deux zones thermiques. Par exemple, un élément structurel comme une poutre traversant l'enveloppe et liant, de fait, le dedans chauffé et l'extérieur forme un pont thermique.

« architectures météorologiques⁴²⁰ » un véritable microclimat diversifié, offrant des situations chaudes, froides, tièdes, des mouvements d'air produits par convection, etc. Il nous semble pourtant que cette méthode de conception atteint ses limites en se privant d'une mise en situation géographique concrète. L'enjeu pour nous est en effet d'instaurer un milieu qui articule les usages, les pratiques et les climats extérieurs. Les cas d'études théoriques de Rahm doivent être mis en situation, sous peine de reconduire la stratégie de l'isolation héritée de la modernité, tout aussi critiquable selon nous que l'homogénéisation qu'il dénonce.

De ces deux stratégies, seule la seconde appartient au champ de la ligne de reliance. L'air y est en effet présent comme matière et non comme objet. Matière au sens de ce qui se travaille, se met en forme, mais également au sens de ce qui résiste, précisément, à l'objectivation.

Les projets European qui explorent cette dimension climatique, faisant de l'air l'occasion d'une rencontre entre les établissements humains et la nature, sont nombreux. Par exemple, dans le projet « La nature au quotidien », à Hénin-Carvin (France), c'est par la conception de jardins que cet équilibre est restauré. Le jardin est en effet l'élément articulant la grande dimension du paysage et l'intériorité de la maison. Des jardins d'hiver, aux microclimats contrôlés, sont en relation forte avec le jardin collectif partagé, de plein air, lui-même inscrit dans le climat propre à la région conçue comme un grand parc habité (voir annexe p.276). Dans une autre perspective, le projet lauréat au Havre (France), « Pli and Plug », cherche dans le ciel changeant du bord de mer une interface puissante entre le nouveau quartier d'habitat et le port industriel. C'est sous la permanence de ce vaste toit naturel, embrassant ville et port, que les différents milieux se reconnaissent comme partie d'un même transmilieu(x) (voir annexe p.280). L'air, le climat, l'atmosphère sont encore fortement convoqués dans le projet « When the sky tears » à Kolding (Norvège) : l'extension de la ville sur une zone naturelle périphérique trouve sa mesure et la logique de son organisation spatiale dans les conditions climatiques singulières du lieu : les humains et la faune (oiseaux) sont amenés à cohabiter dans un même élément (voir annexe p.289).

Lien paysager, interface atmosphérique, partage d'une condition climatique commune, ces trois attitudes révèlent des usages variés de l'air. Qu'il soit pris comme un milieu vivant, comme une condition

⁴²⁰ Philippe Rahm, *Architecture météorologique*, op.cit.

fondamental d'habiter ou comme un élément premier du paysage, il permet de redéfinir les bases d'une interaction forte entre les membres d'une société en devenir.

Les trois projets que nous venons de citer, s'ils abordent la question du climat sous l'aspect de l'air (météorologie, atmosphère) ne le font pas au détriment d'autres aspects complémentaires comme la place du végétal ou du rapport au sol. Cette relation à la terre est en effet indissociable de la relation au ciel, c'est même une des tâches de l'architecture de tisser des liens entre ces deux puissances et de rendre habitable cet intervalle existentiel. Le chapitre suivant traite plus spécifiquement de la terre et de cette matière reliante qu'est le sol.

b. Terre-Sol

Il était presque inévitable que, compte tenu de l'extinction du dehors comme ce qui est par-delà-l'horizon, le sol, c'est-à-dire ce qui est sous nos pieds soit réinvesti par les projets cherchant une voie à la régénération. Nous avons vu comment s'était opérée cette révolution du regard, passant en quelque sorte d'une exploration *horizontale* de l'espace terrestre à un forage vertical, cherchant dans l'ici sous-jacent les ressources de l'invention. Ce sol qui, dans le discours des Modernes, devait porter ou supporter l'extension devient aujourd'hui un substrat, doté d'une épaisseur et d'une vie propre, une Terre.

Il serait certainement abusif d'identifier sans précaution le transmilieu(x) de l'architecte et le « sol », tant les dimensions multiples qui se trouvent mobilisées dans le premier sont, en nombre et en qualité, plus variées que la simple surface d'implantation du second. Tant les « éléments » qui le composent sont plus diversifiés que la simple terre. Tant, enfin, le milieu, métastable, nous parle de mouvements, de variations⁴²¹ et de dynamismes qui semblent étrangers à la lourdeur du sol immobile. A moins de penser le sol autrement que comme le plan, plat et lisse, neutre et inerte, sur lequel s'inscrit la ligne. A moins d'accepter de le laisser se gonfler de tous les sens qu'une définition simpliste oublie et rejette en marge. Le sol, pour un architecte, ce peut être le territoire physique, naturel, lieu de circulation des éléments, asséché par l'air et le soleil, détremé par la pluie, ce peut-être l'ensemble des plis, des dunes et des bassins creusés par une géologie mouvementée. Ce peut être encore la somme des traces des actions d'origines humaines et non

⁴²¹ Focillon, op.cit., p.95 : « La notion de milieu ne doit donc pas être acceptée à l'état brut. Il faut la décomposer, reconnaître qu'elle est une variable, un mouvement. »

humaines qui forment un palimpseste inextricable. Ce peut-être la mémoire d'un site, mais aussi le champ d'un projet⁴²². Le sol, ce peut être aussi ce à partir de quoi s'expriment les forces en présence d'un milieu toujours mixte⁴²³, et ce sur quoi se projettent et s'impriment les déterminations abstraites de la géométrie. Le sol, ce peut être le plan de nature et le plan de pensée. Et la ligne d'édifier ce qui le parcourt et le redéfinit en permanence. Ce n'est qu'à la condition d'intégrer toute cette polysémie que le sol peut devenir un sol-milieu.

Le sol palimpseste

André Corboz, dans un article désormais très connu⁴²⁴, a insisté sur cette mutation du territoire contemporain et a montré comment l'on était passé d'un territoire comme espace de juxtaposition à un territoire comme espace de superposition. Il a nommé palimpseste ce nouveau sol, réseau enchevêtré de logiques hétérogènes, en référence aux manuscrits médiévaux sur lesquels se laissent deviner les traces des textes effacés pour laisser place aux nouveaux écrits. Le palimpseste représente l'anti-tabula rasa, ou son échec. Quelques années plus tard, dans un autre essai, Corboz proposera la métaphore de l'hypertexte. Comme le note Sébastien Marot, « le palimpseste et l'hypertexte, sans reliure ni brochure, creusent les deux dimensions de la page classique, pure surface d'inscription d'un texte unique, pour acquérir, l'une par filigrane, l'autre par intertextualité, une épaisseur. »⁴²⁵ A travers ses recherches, André Corboz invite donc à considérer le sol non comme une surface pure et lisse, sans mémoire, mais au contraire comme une texture rugueuse et hétérogène. On connaît la fortune de la métaphore



Figure 42 : Photographie aérienne utilisée en archéologie pour « lire » les tracés dans les sols. Ici, temple et fermes superposés aux Arènes de Thénac. Photo : J. Dassié

⁴²² « L'origine de l'architecture n'est pas dans la hutte primitive ou la cave, ou la mythique « Maison d'Adam au paradis ». Avant de transformer un support en colonne, un toit en tympan, avant de placer pierre sur pierre, l'homme a posé la pierre sur le sol pour reconnaître un site au cœur d'un univers inconnu : dans le but de tenir compte de celui-ci et de le modifier [...]. » Extrait de l'allocation prononcée à l'Architectural League de New York, en octobre 1982. Voir Gregotti, 1983 (février-mars), « The Architectural League Address », *Section A*, vol.1:1, pp.8-9.

⁴²³ Et par exemple, les forces tectoniques, comme le note Cyrille Simmonet : « Pourtant, tout se passe comme si quelque chose de ce mouvement tellurique imperceptible de la croûte terrestre se communiquait depuis les fondations jusqu'au toit de la maison, faisant de la bâtisse une entité stable mais non inerte, une masse articulée, parcourue de basses tensions, suffisamment sensibles toutefois pour composer un ordre. Un ordre non plus issu des traditionnels vecteurs cosmologiques, mais élaboré depuis le sol, depuis la substance des fondements. Un ordre qui doit moins à la géométrie, science céleste, qu'à la mécanique des charges infinies du sous-sol. » Cyrille Simmonet, « Destinée tectonique », in *Faces*, n°47, hiver 1999-2000, pp.2-3

⁴²⁴ André Corboz, « Le territoire comme palimpseste » in *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris, Les Editions de l'Imprimeur, 2001

⁴²⁵ Sébastien Marot, « Du palimpseste à l'hyperville », in André Corboz, *op cit*, p.14

archéologique chez Freud⁴²⁶ qui voit dans cette science des origines l'analogie de la psychanalyse, forant dans les profondeurs du sol, mettant au jour des éléments enfouis de mémoire. Le sol est, ici aussi, conçu physiquement et métaphoriquement comme un vaste conservateur du passé.

Le sol substrat

Dans une autre perspective qui trouve son origine dans le champ du paysagisme, le sol peut être envisagé comme un champ germinatif. L'attention est alors moins portée à l'écheveau des traces humaines inscrites en lui qu'à sa qualité de substrat naturel, capable de régénération mais aussi figure de résistance à la pression de l'emprise humaine comme chez Gilles Clément. Bernard Lassus de son côté décline ainsi la trilogie substrat-support-apport, et montre que la logique d'aménagement du paysage répond à une sorte de stratification en trois temps :

« La problématique de l'aménagement menée au travers du respect de l'existant peut (...) se poser en ces 3 termes : le Substrat, le Support, l'Apport. Le maintien des potentialités du lieu, de tout ce qui peut en surgir (objet ou état momentané), c'est le substrat, un patrimoine dynamique que l'on peut rétablir s'il est dégradé ou élargir à d'autres possibles. Après avoir exploré les rêves les plus précis ou les plus flous portés par la collectivité sur ces lieux, considérés moins vacants qu'ils ne le paraissent, on peut alors revenir au substrat, en reprendre le processus et le sens maintenant inclinés par les hypothèses d'activités choisies. Puis il convient d'envisager ce qu'il est nécessaire de creuser ou d'élever de nouveau : le tout formant "le support" dans la perspective de ce que les lieux ont déjà suscité par leurs divers vécus et vont susciter à l'avenir. L'Apport envisagé ne peut pas être celui introduisant une dégradation, trop courante aujourd'hui, mais celui d'une valorisation. »⁴²⁷

Or c'est le même *sol* qui tient ensemble et rassemble, dans son épaisseur même, ces deux représentations, le palimpseste et le substrat. Le sol des urbanistes, des architectes est un sol qui se présente comme un ensemble de traces humaines et comme un produit de nombreuses forces naturelles. Il est à ce propos intéressant de constater que la fonction anamnétique du sol est mobilisée tant par le

⁴²⁶ Par exemple Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (1929), Paris, PUF, 1989

⁴²⁷ Lassus Bernard, "Substratum-Support-Contribution", in *Landscape Approach*, Pennsylvania Press, 1998, p.59

champ des sciences « culturelles » que par celui des sciences naturelles. Les climatologues, géophysiciens, hydrauliciens d'une part et les archéologues, anthropologues, historiens de la ville d'autre part s'adressent au même substrat terrestre pour saisir l'évolution d'une histoire commune aux sociétés et à la strate biophysique. Notons que la configuration (*cum-figurare*) de ce sol ne s'explique que dans le rapport de force, ininterrompu, entre les stratégies d'aménagement et la résistance d'une nature.

Si les plans, des villes, des édifices, sont fascinants à étudier, déchiffrer, tracer, ce n'est pas en raison de la puissance de domination des hommes sur le territoire qu'ils seraient sensés figurer. On est toujours déçu si, penché sur un plan, on y cherche la pureté d'un ordre humain. Les grands tracés, les lignes génératives, les axes structurants existent bien et affirment des volontés, des décisions politiques. Ils procèdent, apparemment, de logiques géométriques, cosmologiques, qui ne doivent rien aux aléas d'un *topos*. Mais il faut les regarder de plus près, voir comment ils s'infléchissent ici, s'interrompent là. Leurs trajectoires sont moins rigides que leurs auteurs les auraient voulues⁴²⁸. Seules les villes idéales, les projets utopiques, parce que justement u-topiques, proposent des plans comparables à des pierres précieuses, taillés dans un sol sans résistance. Mais précisément, le tracé de ces cités ne ressortit pas de la ligne d'édifier, car le sol-milieu qu'il découpe et partage n'est pas mixte. Si les plans des villes et édifices réels sont fascinants, donc, c'est en vertu des mille négociations, inflexions, articulations qui témoignent du fait que la ligne doit se frayer un chemin *entre* plusieurs ordres, s'inscrire⁴²⁹ dans l'intervalle, et les faire cohabiter. La ligne par laquelle s'édifie l'œuvre humaine procède d'un combat entre la terre et le monde et, comme le souligne Augustin Berque, « le monde prend sa consistance par ce combat même. »⁴³⁰

⁴²⁸ Jusqu'à une époque récente, par exemple, les plans de la place Dauphine, à Paris, montrent un triangle isocèle, représentation idéale ne rendant pas compte de la déformation morphologique due à la forme de l'île de la Cité. On citera aussi, par exemple, le *cardo* et le *décurmanus* de la ville d'Alger, totalement déviés à cause de la topographie mouvementée du site.

⁴²⁹ Pierre Riboulet, *Naissance d'un hôpital*, Les Editions de l'Imprimeur, 1994, p.127 : « L'architecture a ceci de particulier, écrit Riboulet, qu'elle communique avec son sol, première habitabilité dans une nature stérile. Cette relation fondatrice est contenue dans le plan des édifices, ce face-à-face avec la terre, cette inscription dans un site, non pas au sens vulgaire du terme (inscrire sans trop se faire remarquer), mais au sens plein, une inscription comme une écriture, *un texte*. »

⁴³⁰ Augustin Berque, « De la terre, du ciel et de l'insoutenable en architecture » in Chris Younès, Thierry Paquot, *Philosophie, ville et architecture – La renaissance des quatre éléments*, Paris, La découverte, 2002, p.54

A l'heure d'un déplacement de paradigme quant aux relations entre les processus d'anthropisation et la nature, il est compréhensible que le sol soit réinterrogé autrement dans une économie du projet et une logique de l'invention.

Le sol : une morphologie de la reliance

C'est ainsi que le sol a pu être depuis quelques années, reformulé par des architectes conscients du fait que la relation entre l'édifice et celui-ci ne pouvait être désormais abordée d'une façon traditionnelle. Pour Farshid Moussavi et Alejandro Zaera-Polo, de l'agence FOA, « l'énorme intérêt suscité par le paysage - paysage au sens abstrait et non littéral - qui balaye le débat architectural contemporain est l'indice évident d'une acceptation : celle de l'impossibilité de nous appuyer sur les relations classiques entre bâtiment et sol. » S'opposant à l'approche de Peter Eisenman qui, face à ce constat, radicalise l'autonomie des figures architecturales en évacuant le sol, les projets de surface de FOA « retournent le sol en figure, cultivant et renforçant le sol. Nous commençons à considérer les projets que nous avons développés au cours de ces dernières années comme une série d'expérimentations dans lesquelles la surface du sol est systématiquement soumise à des déformations qui la projettent, au-delà de sa codification plate, dans un champ actif (...), des tentatives d'affranchir le sol de sa détermination traditionnelle d'ancrage, en le transformant en surface sans fondements, en enveloppe. »⁴³¹ La recherche topologique qu'ils mènent, dans cet effort pour développer et plier la surface jusqu'à lui donner le statut de figure, envisage cependant moins le sol comme l'espace d'inscription quasiment ineffaçable de traces d'usages, d'une histoire géographique que comme une surface active propre à fournir une expérience de la mobilité continuée. On trouvera donc leurs sources d'inspiration dans les travaux de Claude Parent et Paul Virilio, notamment les réflexions de ces derniers sur la fonction oblique, capable de préparer l'avènement du « troisième ordre urbain »⁴³². Pour nous, les passionnantes expérimentations topologiques de l'architecture de sol expriment et par-là confirment la disparition – l'éclipse – du fond que nous avons notée plus haut. En effet, alors que ce sol semble être, dans ces tentatives, rétabli comme puissance d'invention, il se voit immédiatement identifié à un objet purement artificiel, capable d'être façonné à souhait en fonction



Figure 43 : Terminal de Yokohama – FOA architectes.

⁴³¹ « Reformulating the ground » in Marie-Ange Brayer, *Archilab – 1ères rencontres internationales d'architecture d'Orléans*, Orléans, HYX, 1999

⁴³² Claude Parent, Paul Virilio, *Architecture Principe*, Paris, Les Editions de l'Imprimeur, 1996

d'un nombre défini de paramètres qui composent un contexte. Entre Eisenman qui rejette le sol et FOA qui le reconstruit totalement, comment penser une stratégie intermédiaire, assumant conjointement la radicalité d'une prise de position sur le sol et la réactivation des forces circulant en lui ?

Cherchant à nourrir le savoir de l'architecte dans l'opérativité du projet, Patrick Berger et Jean-Philippe Nouhaud s'interrogent, notamment, sur cette notion de sol⁴³³. Ils pointent le fait que les sciences humaines, proposant des lectures généralisantes et peu durables du territoire, ne peuvent permettre de constituer un champ de savoir directement utile au projet architectural ou urbain. Ils se tournent alors vers la géographie, qui « sous les formes technologiques de la géophysique, du génie civil et rural, de l'hydrographie, [font de ce sol] un objet théorique qui pourrait remplir ce rôle. » Et c'est principalement la capacité du sol à ouvrir une pensée de la continuité que Berger et Nouhaud mettent en avant. « L'idée de sol, expliquent-ils, permet de voir des continuités physiques là où on voyait des interruptions, des vides, ou des hiérarchies dans le tissu urbain et la manière d'occuper les sols pour construire les formes urbaines. Le sol et son échelle deviennent le trait essentiel de la ville sans segmentation. »⁴³⁴ Continuité spatiale qui se double d'une continuité historique puisque le sol, ce « nouvel objet », désigne « le site et la situation qui, de la fondation de la ville jusqu'à aujourd'hui, ont vu se métaboliser une empreinte originelle. »⁴³⁵ On assiste donc, selon les auteurs à une mutation dans laquelle « la réflexion sur la dimension environnementale des sols [est] un retournement idéologique de l'idée de progrès et un retour culturel sur les croyances en la capacité de l'homme à dominer la nature par des techniques de génie civil de plus en plus puissantes. La stratégie d'affrontement des lois de la nature, construite sur un imaginaire préhistorique de la vie comme conquête, a trouvé ses limites culturelles, techniques et économiques. »⁴³⁶

Les auteurs remarquent donc que ce sol, en tant que phénomène morphologique, constitue aujourd'hui le lien ou le liant capable, à travers son histoire, de rapporter sur le même plan et d'associer diverses façons de le penser, de l'organiser. C'est ainsi qu'ils proposent de faire du sol un nouvel objet mathématique car, dans la mesure où « le sol est devenu le lieu symptomatique, à l'intersection de variants et d'invariants,

⁴³³ Patrick Berger, Jean-Philippe Nouhaud, *Formes cachées, la ville*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004, p.149

⁴³⁴ *Idem*, p.139

⁴³⁵ *Idem*, p.149

⁴³⁶ *Idem*, p.158

sur lequel convergent toutes les particularités locales liées à des phénomènes globaux – climat, environnement, géophysique, etc. », la mathématisation géométrique de celui-ci devrait permettre de fournir les bases d'une action territoriale, urbaine ou architecturale mieux fondée dans un devenir ayant conscience de son propre mouvement.

Le « projet de sol » Bernardo Secchi

C'est dans une même critique de l'urbanisation moderne que Bernardo Secchi convoque le sol. Dans cette pensée de l'aménagement moderniste, en effet, « le plan masse devient le dispositif principal du projet, le sol sur lequel se fondent les bâtiments est dépourvu de tout rôle et tâche formelle et devient une grandeur résiduelle. Comme l'a observé Reyner Banham, il semble que la préoccupation première soit de rendre le sol le plus lisse possible, en éliminant toute dénivellation comme pour le rendre le plus proche possible de la planche à dessin sur laquelle on a conçu le projet (*Los Angeles, Marseille, Parenthèses*, 2006) »⁴³⁷ Secchi n'hésite pas, rejoignant ici Berger et Nouhaud, à dire que « le projet de la ville contemporaine est en priorité un projet de sol capable de construire un horizon de sens pour une ville inévitablement dispersée, fragmentaire et hétérogène. »⁴³⁸

Selon Secchi, le projet du sol définit « de manière cohérente et précise, éventuellement sous forme d'une classification typologique, les caractères techniques, fonctionnels et formels de l'espace extérieur ; il définit la variabilité, en interprétant les relations avec les activités et les fonctions qui trouvent place ou qui peuvent se développer ; il intègre les différents espaces extérieurs et ceux-ci aux espaces intérieurs ; ils les ordonnent en séquences et parcours, selon des systèmes d'association et d'opposition signifiants ; il définit les éléments qui règlent l'articulation, en organisant leur médiation »⁴³⁹

L'analyse de ces textes montre clairement que la réévaluation du sol accompagne une critique des préceptes de l'architecture et de l'urbanisme modernistes. Parallèlement, elle stimule la recherche d'un mode d'invention autre, assumant l'héritage (fragmentation, dispersion, zonage) mais travaillant à la reliance des milieux.

⁴³⁷ Bernardo Secchi, *Première leçon d'urbanisme* [2000], Marseille, Parenthèses, 2006, p.124

⁴³⁸ *Idem*, p.128

⁴³⁹ Bernardo Secchi, *Disegnare il piano*, in *Un progetto per l'urbanistica*. Torino, Einaudi, 1989. p.273

C'est dans ce contexte problématique que certains projets Européen posent la question du sol et adoptent à son égard des stratégies variées et complémentaires. Ainsi, le projet lauréat à Saint-Chamond (France), « Déconvolution » cherche à réactiver un ancien site industriel en partant des potentialités inscrites dans son sol. Celui-ci est alors convoqué à plusieurs niveaux. Celui de la mémoire géographique d'abord, puisqu'est remis au jour un cours d'eau actuellement enfoui. Celui de la puissance germinative, puisque le projet s'appuie sur un travail de renaturation de la friche. Celui, enfin, de la mémoire des traces laissées par l'activité industrielle des aciéries (voir annexe p.278). Dans un autre projet, « Subterra-supraterra [manipulating volcanic strata] » à Clermont-Ferrand (France), le sol est également porteur d'une proposition visant à renouer avec la mémoire du site : il s'agit ici de reformuler le lien entre la ville et son sous-sol volcanique en mettant en place un ensemble d'espaces passant du sous-sol à la surface, permettant d'explorer cette troisième dimension et d'habiter le sol dans son épaisseur (voir annexe p.283). On observe donc dans ces deux projets le rôle particulièrement fort que joue le sol dans la recherche de remémoration déterminante pour saisir la singularité d'un site. Dans un autre sens, complémentaire du premier, le sol peut être envisagé comme l'espace du futur, capable d'accueillir les aménagements encore indéterminés. C'est le cas au Havre (France) où le projet « Pli and Plug » installe un sol plissé au sein duquel des programmes relativement stables et durables viennent se loger. Sur les plis, sur cette topographie mouvementée, d'autres programmes urbains, plus flexibles sont appelés à s'installer dans les années à venir (voir annexe p.280).

Le sol est encore, dans de nombreux projets, l'espace de la continuité, apte à retisser les morceaux épars de l'urbain fragmenté, comme à Tallin (Estonie) où la proposition « Green Cement » utilise les espaces interstitiels de la ville diffuse pour développer un paysage fluide au sein duquel les îles urbaines retrouvent une cohérence d'archipel (voir annexe p.285). L'idée d'un sol reliant est développée dans un autre contexte par le projet « Fieldwork » à Triel-sur-Seine : il s'agit ici de le mettre en œuvre dans une opération de tissage entre la nature et un nouveau quartier d'habitation entre deux communes. Le sol devient alors le support d'activités et de modes de vie intermédiaires entre pratiques citadines et agricoles (voir annexe p.291).

Comme pour l'air-climat, le sol-terre est mobilisé dans tous ces projets pour instaurer des transmilieu(x). Pour ce faire, les projets font jouer les multiples aspects qui lui sont attachés, symboliques, physiques, sociaux, etc. Reliance mémorielle, reliance physique, reliance sociale sont

indissociablement mêlées et peuvent être interprétées comme des stratégies alternatives aux logiques de dissociation des milieux qui ont largement façonné les territoires habités.

Le sol et le climat sont particulièrement significatifs des milieux habités dans la mesure où ils composent deux interfaces entre le monde humain et la nature. L'air se présente aujourd'hui à l'architecte sous l'aspect du climat, et la terre sous l'aspect du sol. Si l'air et la terre sont des éléments primordiaux, le climat et le sol se présentent plutôt comme des matières intermédiaires. Par là, nous entendons des matières au statut flou, certes naturelles mais aussi largement déterminées, transformées, par l'artifice humain. C'est en ce sens qu'elles ont une valeur dans la constitution des milieux habitables entendu que ceux-ci, nous le répétons, n'ont de consistance qu'en leur qualité d'interface. S'il est vrai, d'autre part, que la nature « sauvage » est aujourd'hui plus à chercher dans l'infiniment petit et dans l'infiniment grand que dans l'intervalle domestiqué de nos existences, ces deux matières nous mettent directement en relation avec ces deux ordres de grandeurs, celui de la chimie moléculaire et celui de l'astrophysique⁴⁴⁰. Entre les deux l'air respirable et la terre ferme.

c. Trois opérateurs de reliance : la carte, la figure, le récit

Si la ligne de reliance interroge et opère sur de nouvelles « matières », en particulier le sol et le climat pour les raisons que nous venons de donner, elle réinvestit également des outils, ou plus généralement des techniques que nous désignons ici comme des opérateurs. Ces opérateurs sont ceux de la conception architecturale et urbaine. De même que l'activité inventive, dans le champ des sciences de la nature, déplace ses enjeux et ses objets en même temps qu'elle voit évoluer ses techniques de saisies du réel (que l'on pense au télescope, au microscope, à la numérisation des données, etc.), de même l'invention architecturale se développe conjointement à quelques techniques

⁴⁴⁰ Mais c'est le propre de ces quatre éléments d'opérer des déplacements, des glissements d'échelle, de maintenir ensemble le visible, le phénoménal et l'invisible du minuscule et du gigantesque. L'eau et le feu invitent aussi à ces va-et-vient incessants au sein desquels se déploie le monde humain. Nous ne développons pas ici ces deux autres matières de reliance mais il suffit de voir la place grandissante qu'occupe l'eau dans les questions urbaines et territoriales actuelles pour se convaincre de son importance.

ancestrales qui se trouvent profondément réformées à l'aune des changements paradigmatiques (la recherche de reliances capables de régénérer les milieux qu'elles mettent en synergie) que traverse aujourd'hui la discipline dont l'objectif est l'instauration des établissements humains. Ces techniques sont au nombre de trois : l'élection d'éléments au sein d'un milieu existant, la composition ou l'agencement de ceux-ci dans un nouvel ensemble cohérent, la légitimation de ce nouveau milieu et son inscription dans un certain ordre du temps. Nous appellerons *carte*, *figure* et *récit* ces trois opérateurs qui, dans le contexte d'une réévaluation des enjeux de l'aménagement fondés sur la reliance, se trouvent renouvelés.

La carte

La carte, comme on le sait, n'est pas un calque. Deleuze et Guattari⁴⁴¹, mais aussi André Corboz⁴⁴² ou encore Rémi Caron⁴⁴³ ont, entre bien d'autres, montré que la carte est plus une production, une élaboration, une construction qu'une représentation fidèle de la réalité. En ce qui concerne notre étude, la cartographie devrait, ainsi, être rangée parmi les activités inventives. Nous avons pu voir (partie II) comment les ingénieurs du siècle des Lumières ont utilisé la cartographie dans le but d'aménager le territoire de façon rationnelle et globale. De Ptolémée à Guy Debord en passant par Cassini, la carte n'a cessé de proposer de véritables inventions du territoire, mêlant indissociablement fantasme et réalité, objectivité et intentionnalité, monde connu et monde désiré. Cette ambivalence est d'autant plus à l'œuvre dans les disciplines qui sont concernées par le projet, ou en tout cas par une action transformatrice du territoire dont la carte rend compte.

La carte, en effet, si elle se présente bien comme une *lecture* du réel, ne précède pas l'*écriture* que le projet (architectural, urbain, territorial, politique) développe. Car de la même façon que la lecture n'est rendue possible que par la compétence d'écriture, la carte ne peut être élaborée qu'à l'aune d'une hypothèse projectuelle⁴⁴⁴, comme « une description ne

⁴⁴¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980, p.20 ; voir aussi Gilles Deleuze, « Ce que les enfants disent » in Deleuze, *Critique et clinique*, Editions de Minuit, 1993, pp.80-88

⁴⁴² André Corboz, *op. cit.*, p.218 sqq.

⁴⁴³ « La carte n'est pas le monde, elle n'est que le regard qu'un homme porte sur lui », Caron Rémi, « Le choix du cartographe » in *Cartes et figures de la terre*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 1980), sous la direction de Giulio Macchi, Paris, Édition artistique, p. 9-15.

⁴⁴⁴ « Lire signifie (...) identifier les signes de l'espace physique, les extraire de leurs stratifications, les interpréter, les remettre en ordre et les recomposer dans des systèmes qui soient significatifs

peut être effective qu'en fonction d'une problématique définie d'avance »⁴⁴⁵. C'est ainsi que les premières cartes se sont développées conjointement aux explorations et aux grandes traversées occidentales : la projection dans l'espace et dans le temps est la condition *sine qua non* de la construction cartographique du réel qui lui sert de support et de milieu de déploiement. La carte a donc une fonction instrumentale (mais aussi poétique) dans la mesure où elle permet et ouvre des trajets, des parcours.

Faire une histoire des cartes, une histoire de la cartographie est donc le pendant d'une histoire des projets. Cette histoire permet de comprendre comment s'est opérée, en sous-œuvre si l'on veut, l'installation de milieux propres à l'invention. Une histoire cartographique serait ainsi l'occasion de percer les logiques inventives qui se sont succédées au fil des époques, et ce dans la mesure où l'aménagement d'un territoire est moins la réponse adéquate aux conditions objectives du réel que la réponse adéquate aux conditions subjectives, aux choix, aux lectures nécessairement partielles, aux découpages du monde que, précisément, les cartes donnent à voir.

Borges a souvent mis en fiction des situations problématiques dans lesquelles les représentations du réel viennent se superposer à celui-ci, jusqu'à s'identifier complètement à lui. Dans le court texte bien connu, « De la rigueur de la science », il relate :

« En cet empire, l'Art de la Cartographie fut poussé à une telle Perfection que la Carte d'une seule Province occupait toute une ville et la Carte de l'Empire toute une Province. Avec le temps, ces Cartes Démesurées cessèrent de donner satisfaction et les Collèges de Cartographes levèrent une Carte de l'Empire, qui avait le Format de l'Empire et qui

pour nous aujourd'hui (...). Il faut lire avec un esprit de projet, afin que la lecture révèle le passé et laisse entrevoir le futur (...). Le projet par conséquent peut-être dit « projet par approximations successives », en ce sens qu'il tente d'obtenir la solution du problème en avançant par essais et par vérifications, mais aussi en ce sens qu'il met à l'épreuve la situation à laquelle il doit se mesurer, pour faire émerger ses déséquilibres et pour faire comprendre comment et jusqu'à quel point il peut se modifier sans se dénaturer et atteindre de nouveaux équilibres. De ce que je viens de dire s'ensuit que la lecture et le projet par approximations successives sont des actions (ou moyens, ou méthodes ou concepts ou théories) complémentaires qui interagissent tout au long du parcours d'élaboration du projet – lequel, par suite, n'est plus linéaire et devient au contraire tortueux, oscillatoire, itinérant. On lit en ayant à l'esprit les nouvelles images qu'on se propose de matérialiser ; on élabore le projet en tenant compte des découvertes abordées par la lecture ; on lit encore pour vérifier la correspondance des images que l'on a étudiées ; et l'on continue à serrer de plus en plus près une solution, en accélérant le rythme des alternances projet-lecture. » Giancarlo de Carlo, « Lettura e progetto del territorio », in Ilaud, *Lettura e progetto del territorio*, Rimini, Maggioli, 1996, p. 6-8.

⁴⁴⁵ André Corboz, « La description : entre lecture et écriture », in *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, op.cit. p.251

coïncidait avec lui, point par point. Moins passionnées pour l'Étude de la Cartographie, les Générations Suivantes réfléchirent que cette Carte Dilatée était inutile et, non sans impiété, elle l'abandonnèrent à l'Inclémence du Soleil et des Hivers. Dans les Déserts de l'Ouest, subsistent des Ruines très abimées de la Carte. Des Animaux et des Mendians les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des Disciplines Géographiques. (Suarez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Livre IV, Chapitre XIV, Lérida, 1658.) »⁴⁴⁶

Faisant appel à la fiction, Borges soulève un problème que Nelson Goodman pointe lui aussi en notant qu' « il n'existe aucune carte complètement adéquate car l'inadéquation est intrinsèque à la cartographie »⁴⁴⁷. Et pour cause, puisque, nous dit-il également, « une carte est schématique, sélective, conventionnelle, condensée et uniforme. » Sélective, c'est-à-dire procédant d'un tri plus ou moins conscient mais toujours lié, comme nous venons de le dire, à un projet.

Les systèmes d'informations géographiques (SIG) constituent aujourd'hui un ensemble d'outils cartographiques essentiels à la description des territoires. Le principe consiste à accumuler un grand nombre d'informations de natures très diverses (géologiques, hydrologiques, démographiques, etc.) offrant ainsi une base de données performante pour permettre une intervention adéquate. Ian McHarg⁴⁴⁸, est considéré comme le précurseur de ces SIG, directement issus de la méthode qu'il a proposé dès les années 50 pour saisir un milieu complexe. Cette méthode tient en quatre points : description des composantes naturelles du milieu, description des composantes humaines, recherche de compatibilités intrinsèques au milieu entre nature et société, proposition d'articulations concrètes. Malgré la remarquable contribution de McHarg à l'étude des milieux habités, il nous faut toutefois pointer les limites de cette méthode. Ce dispositif, souvent impressionnant en termes de cartographies, reste cependant très linéaire et repose sur l'idée que la qualité de la proposition découle, de façon déductive, d'une analyse fine et quasiment exhaustive du milieu considéré, afin d'en faire émerger la spécificité. Il nous semble pourtant nécessaire de ne pas dissocier l'analyse d'une certaine

⁴⁴⁶ Jorge Luis Borges, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 3e édition, 1982, p.199. Le texte est publié à l'origine à Buenos-Aires en 1946. Il faut lire le commentaire qu'en fait Umberto Eco dans U. Eco, "De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle du 1/1", *Pastiches et postiches*, Paris, Messidor, p. 95-104. Repris dans *Comment voyager avec un saumon. Nouveaux pastiches et postiches*, Paris, Grasset, 1997, pp. 221-229

⁴⁴⁷ Nelson Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis, Hackett Publishing Co, 1972, p.15

⁴⁴⁸ Ian McHarg, architecte paysagiste anglais (1920-2001), enseignant à l'université de Pennsylvanie. Il a notamment exposé sa méthode en 1967 dans l'ouvrage *Design with nature*, USA, Wiley, 1995.

intentionnalité. Or chez McHarg, on note, derrière l'accumulation d'informations sur un territoire, une recherche visant à l'exhaustivité du savoir sur lui. L'entreprise à visée holistique se heurte à des difficultés qui, si elles relèvent certainement d'une limitation technique, ne posent pas moins un problème épistémologique connu touchant au présupposé d'objectivité de la science moderne. Le refus de toute prise de position préalable à l'enquête n'est chez Mc Harg qu'un leurre. Les investigations qu'il mène, en compagnie d'un collectif de spécialistes de différentes disciplines reposent sur une hypothèse qui, même si elle n'est pas formulée, transparait pleinement. Pour le paysagiste en effet, s'inscrire avec justesse dans un territoire revient à déceler des « prises », c'est-à-dire des articulations qui permettent aux hommes de se lier à un environnement en s'adaptant à ses exigences, mais également en l'adaptant à ses besoins. C'est en ce sens que les cartes, « objectives » descriptions du milieu, sont élaborées. Cette hypothèse reste pourtant à un niveau très générique et pour cette raison, sa puissance discriminante s'en trouve affaiblie. Elle ne permet pas de choisir entre telle ou telle information. Or, comme le pointe Goodman, cette fonction sélective est fondamentale. La carte, pour entrer dans le jeu des outils d'instauration de milieux doit donc être soutenue par une hypothèse qui, même fragile, s'adresse au milieu de façon spécifique, est en sympathie, en connivence avec lui. L'« intuition », utile ici, est une notion délicate à manier mais elle traduit, conformément à son étymologie, la position d'un *regard (intuitio)*. Sans ce regard ou cette vision guidant l'établissement de la carte, celle-ci reste un instrument aveugle.

L'ambition de la carte ne se limite pas à la sélection d'éléments prélevés selon des critères déterminés par les intentions projectuelles de l'architecte-cartographe : elle instaure des relations entre eux. En effet, en les rassemblant sur le même plan, elle permet de développer des lignes articulantes entre eux. Ces lignes sont de deux natures. Dans un ouvrage stimulant⁴⁴⁹, Gilles A. Tiberghien les nomme : « Les lignes de mesure et d'orientation » d'une part, « les lignes d'intensité et de rythme » d'autre part. Les premières ont pour fonction de poser des limites, structurer un territoire en tissant un réseau de coordonnées qui permettent de se repérer. Elles relèvent donc d'une interface métrique et instruisent l'analyse quantitative d'un espace. Les secondes, elles, traduisent et, en tant que dispositif de projection, mettent en place des relations d'un autre ordre entre des composantes d'un milieu, ou entre



Figure 44 : Carte psychogéographique de Paris. Guy Debord.



Figure 45: Planisféro Roma – Romolo Ottaviani (Stalker.) – 1995.

⁴⁴⁹ Gilles A. Tiberghien, *Finis terrae, Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007, pp.88-107

des milieux différents. La carte, en ce sens, devient elle-même milieu. Comme le rappelle Tiberghien, se référant à Uexküll et aux réflexions de Deleuze et Guattari sur le milieu, ce dernier est un bloc d'espace-temps. Il correspond à « l'ensemble des excitants qui ont une signification pour le vivant et dont le rythme de vie ordonne le temps de cet *Umwelt*, comme il ordonne l'espace »⁴⁵⁰. « Les animaux, poursuit-il, marquent leurs territoires par des odeurs, des couleurs ou des sons, avec une certaine récurrence qui déterminent leurs milieux. Mais ces milieux se compénètrent : non seulement les vivants passent d'un milieu à l'autre, mais les milieux passent les uns dans les autres. Ce qui les empêche de sombrer dans le chaos, de se confondre et de fusionner, disent Deleuze et Guattari, c'est le *rythme*, qui est le milieu de tous les milieux, celui qui permet le transcodage d'un milieu à l'autre, la coordination d'espaces-temps hétérogènes (...) Le rythme fait référence à des milieux incommensurables qui passent les uns dans les autres par un phénomène de transcodage que Deleuze et Guattari appellent aussi transduction. »⁴⁵¹

La carte procède donc, au-delà de l'établissement d'une mesure commune, de la constitution d'une reliance rythmique entre des éléments-prises, des composantes extraites de milieux hétérogènes, et construit ou invente ainsi un milieu inédit, non pas en raison de nouveaux éléments, mais bien en raison des relations nouvelles dans lesquelles ils se réinscrivent.

Interroger la carte aujourd'hui, et la replacer dans une réflexion sur la mutation de l'art d'édifier, prend donc une signification nouvelle. Alors qu'elle a été utilisée par les navigateurs pour accompagner leurs explorations extensives, alors qu'elle a permis aux ingénieurs de développer leur « ligne productive » (voir Partie II), alors qu'elle a servi aux architectes modernes de fond de plan pour leurs modèles, comment peut-elle être repensée dans le cadre d'une régénération des milieux habitables ?

Il faut sans doute, pour le comprendre, repartir de la notion de milieu comme interface, et de la distinction qu'introduit Uexküll entre le milieu (*Umwelt*) et le réel (espace géographique). Un milieu n'est pas tout le réel, c'est un prélèvement, un découpage du réel. La carte assure cette opération sélective, élective. La quête du « bon lieu », du « lieu sain » qui constituait le préambule nécessaire à tous les traités d'architecture,

⁴⁵⁰ *Ibid*, p.97

⁴⁵¹ *Ibid*. pp.97-98

du moins ceux qui précèdent le 18^e siècle, n'est plus d'actualité : la saturation de l'espace terrestre a rendu quelque peu anachronique cette sélection du « bon lieu » parmi les mauvais. Encore une fois, il nous faut partir de l'ici, de ce que nous avons, de ce qui nous est donné. La carte a donc pour fonction de rouvrir cet ici, de mettre en évidence une constellation d'éléments-ressources latents, et ainsi de fournir une trame de liaisons possibles. Non plus donc rechercher le bon lieu, mais rechercher ce qui, dans un lieu, est bon. La carte, en rapportant sur le même plan l'hétérogénéité d'un territoire donne à envisager des liens signifiants, des relations fonctionnelles, des associations physiques et matérielles, des scénarios existentiels.

Jakob von Uexküll montre en outre que la structuration du milieu dépend des facultés perceptives. L'élaboration d'un espace signifiant est déterminée par les affects que l'individu peut recevoir. La régénération des milieux, si elle consiste bien à repenser les articulations entre les éléments présents sur place mais non nécessairement visibles ou actualisés, passe donc par un renouvellement de notre faculté perceptive. Que pouvait voir un architecte de la Renaissance ? Que peut-il voir aujourd'hui ? De même que l'horizon d'attente détermine clairement les choix et les prélèvements opérés dans le réel, la culture architecturale, par le tri qu'elle réalise entre les éléments qui valent et ceux qui ne valent pas, établit une grille de lecture. C'est cette grille de lecture, toujours renouvelée en fonction des différents projets, qui a servi d'instrument d'observation des territoires. La carte du réseau viaire, du parcellaire, celle du bâti, de la densité, des typologies, les cartes historiques montrant l'évolution des limites de la ville représentaient naguère encore les quelques outils dont l'architecte s'armait pour « lire » le réel. On observe aujourd'hui une modification des cartes dressées par les architectes et les urbanistes : elles ne sont plus seulement élaborées en fonction d'une culture strictement urbaine (appareillée des sciences humaines), mettant en évidence les seules manifestations de l'activité des hommes, mais s'appuient également sur d'autres champs disciplinaires, notamment les sciences de la nature (agronomie, hydrologie, géologie, biologie, etc.). Le glissement cartographique qui s'opère actuellement, modifiant la liste des éléments entrant dans la formation de la « structure d'appui »⁴⁵² du projet, bouleversant également la hiérarchie des valeurs entre eux, la distribution et le type de liens qui les enchaînent, est donc étroitement lié à un glissement des limites de la discipline architecturale elle-même.

⁴⁵² J'emprunte ce terme à l'agence Obras (Marc Bigarnet – Frédéric Bonnet)

A titre d'exemple, lors de l'élaboration d'un projet pour la ville de Roissy, Patrick Berger incorpore dans la cartographie du site des composantes d'autres natures, que seuls des instruments de mesure sophistiqués permettent de révéler. « Le «relief» inhabitable des nuisances phoniques de l'aéroport de Roissy, écrit-il, ainsi que celui des nuisances magnétiques des lignes de haute tension sont les composants de la géographie réelle du site. Ces données peuvent être saisies à l'égal de celles que prenaient en compte les villes pour la localisation de leur programme en fonction des ressources et des contraintes d'un site. »⁴⁵³



Figure 46 : Carte du relief inhabitable autour de l'aéroport de Roissy. Patrick Berger architecte.

La démarche cartographique est particulièrement mise au premier plan dans le cadre d'un autre projet, « La ville de plus près »⁴⁵⁴, primé au concours European, à la session 9. Proposant une intervention sur un site en périphérie de Bordeaux, entre différents types de tissus, le projet cherche délibérément à interroger les outils de la conception urbaine, en partant du principe que les modes de représentation déterminent fortement les modes d'action. Il prend position contre les « outils distants » qui, en prenant de la hauteur, perdent le réel, tels les schémas, plan-masse, etc. Chercher à se rapprocher de la ville (« La ville de plus près ») est donc la stratégie proposée ici. Une attention est portée aux singularités micro-locales jalonnant un parcours exploratoire que l'équipe a mené préalablement à toute stratégie. Une carte mêlant textes, icônes et photographies prises sur place permet de rendre compte d'une réalité complexe, hétérogène voire fragmentée mais riche de potentialités qu'il s'agira ensuite d'exploiter par la mise en œuvre de micro-projets que les architectes appellent des « situations-projets ».

⁴⁵³ Patrick Berger, *Milieus*, Catalogue d'exposition à la Cité de l'Architecture, Paris, IFA, 2005

⁴⁵⁴ Anne Bosse, Solenn Nico, « La ville de plus près », projet mentionné, Bordeaux, European 9.



Figure 47 : Carte du projet mêlant différentes composantes.

La figure ou le plan

La carte, à elle seule, ne peut pourtant suffire à l'instauration de milieux habitables. En effet, elle rend visible des composantes, les « éléments prises » et propose des articulations et reliances implicites entre eux. Ces reliances implicites sont d'ordres naturo-culturel, naturo-naturel ou culturo-culturel. La qualité d'élection des éléments-prises est fondamentale pour engager des milieux divers. D'une certaine manière et pour reprendre la terminologie de Lassus, elle permet de structurer un support de projet. Il faut, pour inventer en architecture ou en urbanisme, cet autre outil fondamental qu'est le plan. Bien que la carte ne soit pas purement « descriptive » au sens naïvement objectif du terme, comme on l'a suffisamment montré, elle reste pourtant aux prises avec un « état des choses ». L'invention dont elle est le vecteur est celle qui consiste à « mettre au jour », à « rendre visible », bref à découvrir ou dévoiler.

Le plan et la figure, bien qu'ils s'identifient dans le cas précis de l'aménagement de l'espace architectural ou urbain, appartiennent à des ordres différents. La figure a une signification qui englobe celle du plan dans la mesure où elle instaure une mise en rapport à un niveau générique. Une défiguration est un brouillage des rapports, une transfiguration le mouvement par lequel différentes parties glissent vers d'autres rapports. Ces rapports peuvent être exprimés par le plan, mais également par d'autres types de médiations comme la musique, la peinture, la rhétorique littéraire. La figure du fragment par exemple peut trouver son expression dans le champ de la pensée philosophique ou dans celui de la poésie. La figure du rhizome, en rendant compte d'un principe de distribution horizontale, non-hiérarchique d'émergences interreliées, a pu servir d'organisation à des livres, des compositions musicales ou des plans d'urbanisme. L'immense intérêt de la figure est donc sa fertilité et sa capacité à traverser les frontières disciplinaires, elle outille une pensée libre et s'actualise dans les champs que cette pensée traverse sous différentes formes. Dire que le plan « spatialise » la figure signifie que le plan inscrit les rapports propres à telle figure non pas dans « l'espace », ce qui serait encore trop général, mais dans l'espace habité, celui du transmilieu(x).

Le plan, en proposant des articulations spatialisées des éléments prélevés, donne donc une figure à la constellation de points signifiants. En précisant le type de liaisons qui strient le territoire, il actualise les reliances (métriques et rythmiques) virtuelles impliquées par les composantes. Dans un sens, la carte actualise les virtualités du territoire dans une préconfiguration du milieu, le plan actualise les virtualités de la carte en configurant les interfaces à travers l'inscription d'une figure. La figure ne peut pas être la simple déduction d'un état des choses, des forces en présence, même si celles-ci sont soigneusement choisies, même si leur prélèvement, par l'attention égale qui est ainsi portée aux composantes naturelles et artificielles, prépare les conditions d'une authentique interface. Cette figure, en tant que médiation, doit être construite et nécessite, pour ce faire, une compétence autre que la carte.

La figure qui s'exprime dans le plan est donc plus que la carte, ou tout du moins différente, car elle repose sur une notion qui traverse toute l'histoire de l'architecture : la convenance. Nommée ailleurs « eurythmie », « concinnitas », composition, harmonie, ou plus récemment, cohérence, elle rend compte de la « valeur ajoutée » produite par l'agencement des diverses composantes hétérogènes qui entrent en jeu. Cette cohérence scelle les éléments dans un devenir



Figure 48 : Autoportrait – Francis Bacon.

commun. Deleuze qualifiait de « cofonctionnement » le type d'unité propre à un agencement⁴⁵⁵. L'équilibre fragile entre la préservation des caractères hétérogènes des composantes et la nécessaire unité de la figure balance toujours entre deux écueils : d'une part le risque d'une figure écrasante et par-là même, homogénéisante ; d'autre part la dissolution de celle-ci par la multiplicité de ses parties, la rendant non-identifiable.

Le problème de la figure, ainsi, tient dans sa proximité au chaos qu'elle prétend quitter mais auquel elle risque toujours d'être reconduite. Dans une étude sur la question de la figure architecturale, Patrick Berger et Christian Eychene, montrent comment la figure de l'enclos chez les Grecs, l'*agora*, procède d'une intériorisation pacifiée du dehors. « Tout se passe, expliquent-ils, comme si l'*agora* représentait l'espace extérieur à la cité, neutralisé et silencieux, et l'enfermait à l'intérieur par un mouvement qui représente le labyrinthe et le chaos par leur négation et leur absence. »⁴⁵⁶ Dans ce lieu accessible à tous, le mythe peut devenir récit. On reconnaît ici le conflit et l'articulation fondamentale entre l'ordre et le chaos, entre Apollon et Dionysos que Nietzsche avait reconnus dans le monde grec⁴⁵⁷. La figure maintient, ou suspend, ce conflit. Les auteurs prolongent cette réflexion et définissent la figure architecturale comme l'évocation de l'écart entre un élément antérieur et sa réinscription dans un nouvel ordre. « Écart, dissociation et mouvement d'unification de ce que l'écart dissocie. »⁴⁵⁸ Leur problème est de savoir comment une antériorité peut se trouver réinscrite : mais tout cela repose sur la dissociation de ces éléments qu'il s'agit ensuite de recomposer dans le champ de la représentation. Ils restent en ce sens pris dans les débats théoriques propres à la postmodernité, et fortement influencés par les théories du langage.

Nous voulons pour notre part éviter d'interroger l'invention architecturale à partir d'un champ qui n'est pas le sien (la rhétorique littéraire) et cherchons ici à poser la figure, non dans l'espace de la représentation, supposant un redoublement du réel et la dissociation des éléments réinscrits, mais dans son rapport direct aux milieux. Les éléments-prises ne sont pas réinscrits, ou représentés, mais ils deviennent au sein du nouvel agencement. L'*antériorité* ne fait donc pas problème en ce que la figure dont nous parlons ne se fonde pas sur la rupture, l'arrachement,

⁴⁵⁵ Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996

⁴⁵⁶ Patrick Berger, Christian Eychene, L'enjeu esthétique de la figure architecturale, Saint-Etienne, Rapport de recherche BRA, 1987, p.8

⁴⁵⁷ Friedrich Nietzsche, *L'origine de la tragédie* [1871], Paris, Mercure de France, 1947

⁴⁵⁸ *Idem*, p.22

l'abstraction de ses composantes des milieux mais au contraire sur une continuité par laquelle ces milieux se trouvent engagés, *via les éléments prises*, dans sa composition.

La figure est le moment de l'inscription du rythme. Elle distribue, oriente et connecte physiquement les éléments-prises selon une rythmique propre au transmilieu(x). Elle ouvre des espacements capables d'assurer la coexistence des milieux au sein d'une nouvelle entité.

Les dix projets issus de la consultation internationale pour l'avenir de la métropole parisienne, en 2009, présentent ainsi différentes figures identifiables. Par exemple, le projet de Christian de Portzamparc propose deux figures : le rhizome et l'archipel. Le rhizome insiste sur les liens fonctionnels entre les polarités urbaines dégagées lors d'une vaste opération cartographique. La figure du rhizome est simultanément descriptive (l'équipe la repère sur le territoire) et prescriptive. C'est, selon les architectes, une « figure pour agir » dans la mesure où il s'agit d'en intensifier les dynamiques observées. « Cette figure du rhizome comme observation de l'organisme vivant nous aide à éviter la vision radioconcentrée mais aussi la vision d'un assemblage de villages où il y aurait partout de l'emploi, de l'université, etc. Elle aide à regarder le fait métropolitain et ses pôles distincts comme un organisme pluriel avec des membres distincts, mais liés. Ce sont des systèmes dynamiques qui relient des points qui ont des fonctions à l'échelle régionale ou mondiale. »⁴⁵⁹ Si le rhizome se charge de rendre compte et de projeter les relations fonctionnelles, le système des liens, la connectivité, la figure de l'archipel, quant à elle, correspond à une approche physique des lieux, sensoriel des alternances densité-diffusion. La figure de l'archipel permet de multiplier des effets de bord, situation où se jouent urbanisation et nature, et de fractaliser ainsi les limites de la métropole. « L'archipel, explique-t-il, ce n'est pas d'abord une série d'îles mais plutôt une notion d'alternance de zones denses à forte intensité d'occupation et d'activité et de zones moins denses où l'habitat individuel, les parcs, les lacs, peuvent exister répondant à la nécessité de la « biomasse » dans la zone métropolitaine. »⁴⁶⁰

L'équipe Stirk Harbour and Partners, dirigée par Richard Rogers, fonde quant à elle sa stratégie urbaine sur la mise en œuvre d'un autre type de figure : les « armatures métropolitaines », consistant en de grandes lignes d'échelle territoriales parcourant le grand Paris. Cette figure de

⁴⁵⁹ Atelier Portzamparc, in AMC, Hors série « Le grand Paris consultation internationale », avril 2009, p.111

⁴⁶⁰ *Idem*, pp.111-113

l'armature renvoie à l'univers machinique et à une pensée de l'infrastructurelle, mégastructurelle, issue des années 70. Elle permet aussi bien de réaliser des continuités vertes, de favoriser le passage des grands réseaux de transport ou d'énergie, d'établir des partenariats de gouvernance intercommunaux, d'organiser des « Cités techniques ».

Pour l'équipe LIN, menée par Fin Geipel et Guilia Andi, la figure en charge de maintenir les liens entre les multiples composantes de l'agglomération consiste en un réseau de polarités, et s'apparente à un système nerveux. Le principe de distribution de cette figure peut à première vue s'apparenter à une répartition multipolaire des centralités, mais une attention plus soutenue montre qu'il s'en distingue. Le modèle multipolaire, en effet, implique souvent une survalorisation des nœuds, des pôles, reliés entre eux par un vide non qualifié, sinon par son opposition à ces centres, négativement donc. Dans le projet de LIN au contraire, le fond – le léger – est lui-aussi pensé dans toute sa positivité. Une attention égale est portée « à tous les éléments de la mosaïque », considérant « aussi intéressant les fragments que le liant, la concentration urbaine que le territoire diffus. »⁴⁶¹ La ville multipolaire présentée ici est donc doublée d'un fond lui-même composé de microcentralités.

Ces différentes figures se déploient sur des échelles très larges, compte tenu du territoire considéré à l'étude. Il est vrai que les figures sont parfois associées à des dimensions qui ne permettent pas leurs transpositions à toutes les échelles. En général, cependant, elles sont déclinables à de nombreuses échelles et participent de l'articulation de celles-ci au sein d'une logique globale.

L'échelle urbano-architecturale, offerte à l'étude dans les projets European, donne l'occasion de situer la figure entre la grande dimension territoriale et l'échelle urbaine de proximité. On trouve ainsi fréquemment la préoccupation, dans les propositions primées, de mettre en place une figure qui permette de structurer le milieu et de jouer pleinement cette fonction articulante. Par exemple à Bordeaux (France) le projet « Field », cherchant à développer un espace public sur une friche ferroviaire, prend le parti de placer un long bâtiment linéaire, une ligne habitée qui fonctionne à la fois comme un espace multiprogrammatique pour les habitants du quartier et qui s'insère dans une logique à plus grande échelle en inscrivant un axe de développement dans le territoire métropolitain bordelais. A Triel-sur-

⁴⁶¹ *Idem*, p.13

Seine (France), dans le projet « Fieldwork » c'est la figure du damier qui est proposée, en tant qu'organisation alternant espaces bâtis et terrains agricoles.

Le récit ou la fiction

La carte et la figure suffisent-elles à instaurer des transmilieu(x) ? Sans doute le pourraient-elles si ces milieux habités n'étaient pas travaillés par le temps, ni essentiellement fondés dans cette condition de pluralité qu'a relevée Arendt⁴⁶². Un milieu habitable ne s'instaure ni dans la solitude, ni dans le temps arrêté d'une utopie. Au contraire, il ne s'ouvre qu'au cœur d'un monde toujours déjà vieux et déjà habité. Autrement dit, l'invention architecturale ou urbaine ne peut être pensée sans une négociation avec des conditions héritées et doit opérer cette difficile articulation entre l'émergence de la nouveauté et la reconnaissance d'un système constitué de valeurs. C'est précisément le rôle du récit qui cherche à inscrire l'invention dans un cadre qui la légitime.

En effet, l'instauration d'un milieu habitable est une opération continuée, elle n'est pas faite une fois pour toute. Certes l'instauration inaugure un espace propre (*mundus*) en ouvrant l'inhabitable. Mais cet intervalle ouvert au cœur du chaos ne se maintient que par l'ouverture elle-même qui accompagne son devenir. C'est ainsi que Deleuze, mais aussi Maldiney envisagent l'instauration d'un milieu. Les utopies ont souvent, comme l'a montré Françoise Choay⁴⁶³, Paul Ricœur⁴⁶⁴ ou Thierry Paquot⁴⁶⁵, privilégié l'arrêt du temps, sa forclusion dans une forme achevée, au détriment du temps créateur, du devenir. Ce parachèvement ne permet pas l'établissement d'un milieu habitable dans la mesure où se trouve évacuée la puissance de régénération nécessaire à l'existence.

La fonction des mythes de fondation des villes est cruciale, non pas pour maintenir identique à lui-même l'établissement humain en question en le ramenant sans cesse à l'autorité de son origine, mais parce qu'elle réactive le sens de sa formation. La maîtrise du commencement échappe, comme nous l'avons vu dans la partie I, à l'inventeur. Les découvertes de l'archéologie montrent que les villes (Rome par exemple) ne s'originent pas dans un commencement aussi net, aussi

⁴⁶² Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op.cit.

⁴⁶³ Françoise Choay, *L'urbanisme : Utopie et réalité*, op.cit.

⁴⁶⁴ Paul Ricœur, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997

⁴⁶⁵ Thierry Paquot, *L'utopie ou l'idéal piégé*, Paris, Hatier, 1996

précis, aussi radical et aussi conscient de lui-même que les récits mythiques l'ont proposé. Cependant, s'il n'a pas une fonction de vérité, le récit de fondation a une fonction de signification : la fiction qu'il développe oriente le sens encore vivant aujourd'hui.

Les écrits des architectes, depuis Vitruve jusqu'à nos contemporains, ne dissocient pas l'établissement de règles structurantes ou génératives de ces récits qui articulent le projet à un état des choses. Chaque invention tend à s'inscrire sur un support qu'elle contribue à révéler. Chez Vitruve, il s'agit de la façon dont les premiers hommes se sont rendus maîtres du feu. Chez Alberti, c'est l'édification qui est à l'origine de la vie en société. Françoise Choay a nommé « schémas métamythiques » ces opérateurs qui se relaient dans le *De re aedificatoria* pour légitimer le traité et le projet albertien. On retrouve encore ces récits des origines chez Viollet-le-Duc⁴⁶⁶, Semper⁴⁶⁷, Cerda⁴⁶⁸. Chez Le Corbusier, comme chez les autres modernes, ce n'est plus tant l'origine lointaine que l'actualité et le mouvement en train de se produire qui forment la référence. Christian de Portzamparc donne une version récente de l'histoire des villes au sein de laquelle il inscrit sa proposition : l'« âge trois » de la ville. En confiant à l'avenir la fonction de rendre compte du sens de développement du monde habité, la modernité occidentale a construit un grand récit du progrès dont nous savons qu'il vit une crise profonde depuis quelques décennies⁴⁶⁹.

L'invention architecturale ou urbaine ne peut s'envisager sans ce récit car elle relève d'une action hautement politique. Ceci est évident pour l'invention urbaine dans la mesure où la ville interroge toujours cette pluralité des hommes et contribue à incarner dans des lieux l'espace commun, les territoires partagés. Mais même le projet architectural, la conception de la plus simple maison privée est un fait politique, car l'architecture ne se pense jamais isolément : un édifice intéresse tout autant ceux qui y habitent que ceux qui n'y vivent pas. Il mobilise de l'espace, du temps, de la matière, de l'énergie, prélevés au sein d'un champ de ressources commun. Il contribue en outre à la configuration d'un paysage partagé par toute une communauté et dans lequel elle se reconnaît. Il est rarement admis que l'on ne fait jamais un projet

⁴⁶⁶ Viollet-le-Duc, *Histoire de l'habitation humaine*, Bruxelles, Mardaga, 1986

⁴⁶⁷ Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture, Ecrits 1834-1869*, Paris, Editions Parenthèses, 2007

⁴⁶⁸ Ildefonso Cerda, *La Théorie Générale de l'Urbanisation* (1867), Paris, Les éditions de l'Imprimeur, 2005. Voir notamment le Livre I : « Origines de l'urbanisation », pp.84-86. Cerda voit dans la nécessité de l'abri l'origine de l'urbanisation.

⁴⁶⁹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979

d'architecture pour un maître d'ouvrage, ou du moins pas seulement. La responsabilité qui se trouve engagée dans la conception de la moindre cabane dépasse largement le cadre de la demande particulière et parfois autistique du commanditaire. L'édifice se trouve inscrit dans une économie générale du monde qui interroge le temps long et le collectif humain dans son ensemble.

En termes arendtien, nous pourrions dire qu'édifier, bien que ressortissant du domaine de l'œuvre, concerne aussi l'action. Or, comme le souligne Arendt, « il n'y a pas d'activité humaine qui ait autant que l'action besoin de la parole. »⁴⁷⁰ En effet, « l'acte ne prend un sens que par la parole dans laquelle l'agent s'identifie comme acteur, annonçant ce qu'il fait, ce qu'il a fait, ce qu'il veut faire. »⁴⁷¹

L'inscription du projet dans un récit est tout aussi déterminante, on le voit, que son articulation avec les données physiques d'un site. Il y a ainsi un parallèle évident entre la reformulation d'une histoire et la recomposition d'un milieu signifiant. Dans les deux cas, il s'agit de reconfigurer les conditions d'émergence du nouveau à l'aune de l'hypothèse projectuelle qu'on se propose de développer.

Ce récit, qu'il soit un récit des origines ou, à l'inverse, de l'avenir a certes pour but de légitimer l'action mais plus fondamentalement témoigne de la conscience chez les architectes ou les urbanistes de l'importance, de la nécessité même, d'inscrire l'invention dans un espace et un temps communs. L'invention est insuffisante si elle ne se trouve pas relayée par une vision partagée par les collectifs humains auxquels elle s'adresse. Le récit qui porte l'instauration est toujours un scénario d'association : il fédère des multiplicités en cherchant à fonder une communauté par l'appartenance à un fond commun. Il organise les formes de l'« avec. » Les types de solidarités mises en avant dans le récit sont très diverses, de même que le nombre et la nature des acteurs de ce scénario. Le récit propose un scénario pour habiter le monde.

Paul Ricœur, explorant l'analogie entre architecture et narrativité⁴⁷², définit le récit comme une mise en ordre ou « configuration » du temps, l'architecture relevant elle d'une configuration de l'espace. Plus précisément, le récit aurait trois traits structurant cette configuration du temps. Premièrement, il s'agit d'une mise en intrigue, ou « synthèse de l'hétérogène », par laquelle se construit une histoire selon une trame qui

⁴⁷⁰ Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, op.cit. p.235

⁴⁷¹ *Ibidem*

⁴⁷² Paul Ricœur, « Architecture et narrativité » in *Urbanisme*, novembre-décembre 1998, n°303, pp.44-51

rassemble des événements et des aspects de l'action. A ce sujet, Ricœur note que tout récit fait jouer « une dialectique (...) entre la discontinuité de quelque chose qui arrive soudain et la continuité de l'histoire qui se poursuit à travers cette discontinuité. » Deuxièmement, la configuration d'un récit serait un essai de « mise au clair de l'inextricable », une « conquête d'intelligibilité » face à la confusion inhérente à tout récit de vie. Troisièmement, enfin, un récit se développerait dans une intertextualité, autrement dit « la confrontation de plusieurs récits les uns à côté des autres, contre ou après les autres. »

On comprend alors que les récits qui accompagnent, sous-tendent, et même plus, constituent en partie l'invention architecturale, construisent dans l'ordre du temps ce que les figures construisent dans l'ordre de l'espace. Mise en ordre, mise au clair et inscription dans un réseau de relations complexes, forment les trois aspects de ces deux outils. Dans le cadre d'une réflexion sur la reliance, nous pouvons formuler les choses en disant que la figure assure le lien synchronique entre des individus éparpillés dans l'espace, et que le récit maintient le lien diachronique entre les membres d'une communauté dispersés dans le temps. Cette dichotomie doit pourtant être nuancée et complexifiée puisque c'est par la persistance, l'insistance de la figure sur le territoire que les récits passés se prolongent dans les récits présents et futurs⁴⁷³. Les hommes d'aujourd'hui habitent les traces des récits d'hier tout en formant les lignes des récits de demain. Autrement dit le récit trouve dans la matérialité des dispositifs architecturaux ou urbains l'occasion de dépasser sa propre énonciation. La figure n'est donc pas purement spatiale, ou simplement physique, elle maintient ensemble, pour un temps indéterminé, des entités qui, sans elle, se disjoindraient. Le temps, pour passer, a besoin d'espace. Et inversement, les figures qui organisent les relations spatiales, fonctionnelles ou biophysiques, ne se comprennent jamais hors d'une certaine durée, et même de plusieurs durées entremêlées : celle des parcours qu'elles rendent possibles, celle de l'habitation qui s'y déploie, celle également de la résistance de la matière dans laquelle elle s'incarne. Ricœur parle de « refiguration » pour caractériser ce travail de lecture constitutif du récit lui-même. Ce dernier « n'achève pas son trajet dans l'enceinte du texte », les lecteurs, les habitants, en ce que leurs usages du monde construisent un

⁴⁷³ Ici encore, nous sommes proches du monde arendtien qui, par sa durée et la résistance qu'il offre au temps, constitue une véritable condition d'existence du domaine de l'action, autrement dit le politique.

véritable « art de faire », pour reprendre les mots de Certeau⁴⁷⁴, participent à l'invention. C'est précisément ici que la durée, installée par la figure, se démultiplie et se pluralise : de même que le livre, parce qu'il est lu à différents rythmes, à différentes époques par des personnes d'âges et d'expériences multiples, se décompose et se recompose selon d'infinies variations, la figure habitée, offerte à l'expérience nombreuse, se fragmente, se fissure, se débat, bref, se réinvente. C'est seulement en raison de ce morcellement des perspectives, de cet inachèvement des parcours et des points de vue, que se justifie l'effort de cohérence que la figure installe. La puissance du dessin ne se comprend qu'à l'aune des virtualités qu'il fait naître, virtualités qui ne sont jamais de simples possibles que les habitants se chargeraient, dociles, de réaliser, mais des déplacements inattendus avec impatience.

Récit et figure ne sont donc pas simplement complémentaires, ils forment un couple indissociable dans la constitution d'un espace-temps habité, les deux faces d'un même plan de reliance.

Edifier est donc toujours simultanément instauration d'un milieu habitable et expression d'un récit partagé. De la même façon que la carte ou le plan sont aujourd'hui réinterrogés, le récit est lui-aussi en redéfinition. Ses caractéristiques sont les suivantes : c'est un récit géophysique et non plus seulement historique, il concerne de nouveaux acteurs, plus nombreux et plus diversifiés, il envisage le futur de façon plus ouverte, moins déterministe.

Un récit géophysique.

Le récit historique, relatant la structuration du territoire politique, insiste sur l'origine et l'évolution des villes, sur la composition des entités administratives, ses décompositions et recompositions, bref sur le fait urbain. Ce récit de formation ne se limite pas aux villes elles-mêmes, bien entendu, puisque le devenir des campagnes a été, et reste encore largement assujéti à celui des cités. Le récit historique, ainsi, organise le temps selon le rythme des événements ayant pour cause une communauté humaine. Les phénomènes naturels entrent, eux-aussi, dans ce vaste enchaînement, mais seulement dans la mesure où ils intéressent les hommes. Les catastrophes naturelles, climatiques, les grandes épidémies peuplent ce récit et le nourrissent en ce qu'elles induisent des révolutions sociales, des innovations technologiques, des changements de paradigmes culturels, scientifiques, des mutations dans la hiérarchie des valeurs. Ce récit est donc toujours anthropocentré.

⁴⁷⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien – 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990

Le récit géophysique que la géographie vidalienne, par exemple, pouvait porter, menant ses investigations sur les déterminations naturelles d'un territoire et cherchant à y inscrire l'action humaine, s'est sans doute trouvé discrédité lorsque ces ressources ou ces contraintes originaires circonscrites à une région du monde relativement petite, se virent étendues à la terre entière. La force explicative des conditions locales pour la compréhension d'un phénomène est bien évidemment affaiblie « lorsque le gaz de la mer du Nord ou de Sibérie remplace le bois de la forêt voisine, que la vache de l'étable se nourrit de soja brésilien »⁴⁷⁵ Il est certain que ce discours fondé sur ces considérations géophysiques locales ne suffit plus pour rendre compte des phénomènes dans un monde globalisé où le jeu des causes et des effets s'est étendu à la planète entière, mais il peut, selon nous, permettre de refonder et de renouveler une stratégie d'invention de milieux habités. Si la géographie est actuellement à nouveau mobilisée par les architectes et les urbanistes, c'est sans doute dans la mesure où, contrairement à l'histoire, elle redonne du sens à l'entreprise humaine et, plus concrètement, à l'« édifier » en renouant d'une part avec la dimension des forces naturelles et d'autre part avec une articulation des échelles spatiales. En effet, face aux puissantes et apparemment indépassables dichotomies découlant de la grande opposition contemporaine du local et du global, une nécessité se fait jour de construire des récits efficaces, capables de réarticuler ces espaces, sans les confronter, mais au contraire, en les faisant jouer de concert. Alors que le récit historique semble tendu dans un seul sens, le récit géographique, lui, autorise les coexistences et les multiplicités, le micro et le macro. Le récit géographique permet de comprendre certaines permanences et de fonder la notion de spécificité dans une attention au lieu physique d'implantation urbaine. Blanchard, dans ses conclusions à l'analyse de Grenoble écrit « Depuis ses origines jusqu'à ses extensions actuelles, Grenoble est une ville à la jonction de types de terrains, à la confluence de rivières. En dépit des changements humains, la nature garde ses droits, même sur un organisme aussi complexe qu'une ville. »⁴⁷⁶ C'est dans cette mutation du récit que s'inscrivent Berger et Nouhaud, lorsqu'ils constatent que « nous avons probablement accordé une importance privilégiée à l'histoire des formes contre une attention minorante aux raisons spatiales premières qui font

⁴⁷⁵ Paul Claval, *Épistémologie de la géographie*, Paris, Nathan, 2001, p.230

⁴⁷⁶ Raoul Blanchard, *Grenoble, une étude de géographie urbaine*, 1911

qu'un jour, un groupe humain fonde une agglomération, ville en devenir dans un lieu particulier. »⁴⁷⁷

De nouveaux acteurs et de nouvelles solidarités

Un des aspects émergent du récit contemporain réside dans la réévaluation du nombre, de la nature mais aussi du rôle des protagonistes qui y sont représentés. Hannah Arendt soulignait que le récit a pour fonction de dire « le *qui* de l'action ». Aujourd'hui, ce « qui » est fortement interrogé. Car en premier lieu, ce ne peut plus être un seul individu, comme pouvait le promouvoir le récit des Lumières fondé sur l'autonomie de l'homme raisonnable. Mais ce n'est pas non plus la foule ou la masse, ce grand ensemble indistinct dont le 19^e siècle a formé la notion, toujours d'ailleurs en contraste avec l'individu solitaire : flâneur ou héros (ingénieur, urbaniste, homme nouveau...). Le récit contemporain fait jouer les multitudes et les six milliards d'hommes qui, selon Michel Serres⁴⁷⁸ deviennent un sujet collectif confronté aux objets-monde. Il montre que dans les conditions actuelles de la mondialisation, les individus qui composent ce sujet collectif sont eux-mêmes des objets. En remettant en question le rapport frontal et tranché entre sujet et objet, la philosophie implicite de la mondialisation ouvre aussi bien la voie à une objectivation des sujets traditionnels, les hommes, qu'à une subjectivation des objets traditionnels : les autres formes de vie. La question de savoir si les animaux⁴⁷⁹, les plantes, peuvent acquérir le statut de « sujets de droit » est au cœur des débats entre les tenants de l'écologie radicale et les partisans de la tradition humaniste dont la déclaration des droits de l'homme reste la référence principale.

Un scénario ouvert

François Ascher⁴⁸⁰ ou Alberto Magnaghi⁴⁸¹, entre autre, ont contribué à montrer comment, dans un contexte fortement marqué par l'incertitude, le récit accompagnant un projet urbain se voyait bouleversé. Le projet « n'est plus seulement un dessein doublé d'un dessin »⁴⁸², il se présente plutôt sous la forme d'un scénario. Or, pour Bernardo Secchi, un scénario « n'est pas, bien évidemment, une prévision ; si c'était le cas, on pourrait prévoir tous nos problèmes et, par conséquent, les éviter. Un

⁴⁷⁷ Patrick Berger, Jean-Pierre Nouhaud, *Formes cachées La ville*, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004, p.155

⁴⁷⁸ Michel Serres à l'Institute of the Humanities de l'université Simon Fraser (Vancouver, Canada) 4 mai 2006

⁴⁷⁹ Voir en annexe le projet European « Salmon Dance » à Tallin (Estonie) p.287

⁴⁸⁰ François Ascher, *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, Paris, Edition de l'Aube, 2001

⁴⁸¹ Alberto Magnaghi, *Le projet local* (2000), Paris, Mardaga, 2003

⁴⁸² François Ascher, op.cit. p.81

scénario n'est pas non plus la représentation de nos désirs, car si on était capable de les réaliser, il n'y aurait plus de problème. Construire des scénarios veut dire accepter la part d'ignorance et formuler une ou plusieurs hypothèses concernant les différents phénomènes qui intéressent la ville, l'économie et la société afin d'en éclairer les conséquences. »⁴⁸³

Ces trois opérateurs ne peuvent pas être désolidarisés. Pas de carte sans une figuration de l'avenir, pas de figure sans prélèvement signifiant au sein du réel, mais pas de signification sans un récit partageable par une communauté. Pas de partage si nulle figure ne vient conformer un territoire et distribuer les composantes d'un milieu. Pas de milieu cohérent sans une mise en symbiose rythmique des collectifs humains et des forces non-humaines, etc. Le bouclage opératoire de la carte, de la figure et du récit rend la ligne d'édifier complexe.

Carte, figure et récit expriment tout trois le milieu, mais sous des modes différents. C'est ici sans doute que la notion de *mode d'existence*⁴⁸⁴ développée par Etienne Souriau, reprise par Gilbert Simondon⁴⁸⁵, peut être mobilisée de façon adéquate. La carte, la figure et le récit sont des modes d'existence du transmilieu(x) et l'instauration de ce dernier consiste à passer de l'un à l'autre de ces modes dans un processus complexe, non-linéaire, au cours duquel il se définit progressivement. Ces trois modes d'existence ne sont pas, pourtant, nécessairement convergents. Ils n'envisagent pas une même chose selon des points de vue différents et complémentaires. L'idée que le milieu serait le point focal d'approches diverses, les réunissant toutes, les ordonnant, les hiérarchisant, de même que c'est la *même ville*, qui, pour Leibniz⁴⁸⁶, se trouve à la conjonction des différents points de vue qu'on a sur elle, n'appartient pas à la pensée de l'invention ou de l'instauration. Le milieu, toujours en devenir, manque de substance. Ce que Souriau appelle « l'œuvre à faire »⁴⁸⁷ et qui sert de support à sa philosophie se distingue nettement de l'œuvre faite en ce qu'elle se caractérise par un état

⁴⁸³ Bernardo Secchi, *Première leçon d'urbanisme*, op.cit., p.136

⁴⁸⁴ Etienne Souriau, *Des différents modes d'existence*, Paris, PUF, 1943

⁴⁸⁵ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op.cit. Nous disons « reprise » bien que Simondon ne semble pas avoir lu Souriau. Il s'agirait plutôt d'une « affinité philosophique ». C'est en tout cas la thèse d'Alice Haumont : « L'individuation est-elle une instauration ? Autour des pensées de Simondon et de Souriau », in P. Chabot (dir.), *Simondon*, Paris, Vrin, 2002

⁴⁸⁶ Leibniz, *La monadologie*

⁴⁸⁷ Etienne Souriau, *Du mode d'existence de l'œuvre à faire*, Extrait du Bulletin de la Société française de philosophie, 50 (I), séance du 25 février 1956, pp.4-24

d'ébauche fragile. Nous pourrions transposer cela en disant que la ligne d'édifier est responsable d'un *milieu à faire*. « Être responsable » doit être entendu dans le double sens de « répondre de » et « répondre à ». Répondre à un milieu sollicitant qui possède ses propres exigences, mais répondre de lui, aussi, dans la mesure où l'architecte, l'urbaniste, l'ingénieur, le paysagiste sont en charge de lui donner une consistance par la mise en jeu de ses différents modes d'existence. C'est proprement cela qui constitue la difficulté de la ligne d'édifier : acquérir une consistance, conférer une durabilité à un milieu malgré l'hétérogénéité, non seulement de ses composantes, mais aussi de ses modes d'existence. La cohérence des composantes hétérogènes, nous l'avons vu, est la tâche de la figure ou du récit, préparés par la carte. Mais la consistance des modes d'existence, l'instauration d'un milieu *multimodal* est une tâche plus ardue, un *problème du second degré* dirait Souriau, qui appartient en droit à la ligne d'édifier : il s'agit d'un *passage* dont l'expérience peut se briser à chaque instant. Comment *passer* d'une carte, prélèvement de composantes significatives d'un milieu, à une figure architecturale, urbaine, territoriale ? Comment *passer* d'un récit, partage d'un commun dans le temps, à une figure spatiale cohérente et durable ? Comment *passer*, en retour, de la figure ébauchée à une carte qui, sous son autorité, modifie la nature, le nombre de ses prélèvements ? Mais surtout, comment ces va-et-vient tissent-ils un milieu qui, nous le répétons, n'a pas de consistance préalable à son instauration ?

Nous pouvons trouver dans le concept de *correspondance*, que crée Souriau, de nombreuses résonances avec la notion de *reliance* que nous avons introduite plus haut. En choisissant *correspondance* pour dire ce passage entre des modes d'existence, Souriau décharge le terme de sa fonction de retrouvailles entre un sujet et un objet et, par le mouvement d'instauration qu'il conçoit comme une rencontre active conduisant à une œuvre, lui restitue le sens originare maintenu par son étymologie. « La correspondance, écrivent Bruno Latour et Isabelle Stengers, n'est plus dévoyée par l'idée saugrenue d'un sujet connaissant faisant pendant de cheminée à la chose connue. Elle est disponible à nouveau dans sa belle étymologie : elle répond à ce qui répond, elle est adéquate à ce qui est instauré. »⁴⁸⁸

Que l'on retrouve dans le champ de l'édifier la nécessité éthique d'une *reliance* pour régénérer des milieux, comme Souriau pouvait, dans sa

⁴⁸⁸ Isabel Stengers et Bruno Latour, « Le sphinx de l'œuvre » in, Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence*, Paris, PUF, 2009, p.70.

métaphysique, en appeler à une correspondance ne doit pas nous surprendre. Souriau, en effet, comme d'autres penseurs de son époque, cherchait à explorer les voies d'une philosophie prenant acte d'une situation où la Forme-Dieu, la Forme-Homme en étaient venues à se disloquer. Souriau, comme Simondon ou après eux Foucault, Deleuze, cherche à penser l'humain à partir de ces modes d'existence dont il n'est plus à l'origine. La pensée de l'individuation envisage l'individu en devenir, en proie à un jeu de forces qui le constituent, le travaillent sans l'achever dans une ultime définition. Multiplicités de composantes, de modes d'existence, devenir, agencements, dispositifs, lignes entremêlées et souvent divergentes forment quelques uns des concepts forgés par une philosophie soucieuse de sortir du constat de finitude pour renouer avec un avenir possible.

L'épuisement des milieux habités contemporains, leur dissociation, leur dislocation, font écho à ces problématiques et invitent à se ressaisir de certains de ces « opérateurs » en les transposant dans le champ de l'édifier.

Conclusion

C'est un autre « nous » qui se livre à cette inventivité (...)
un « nous » qui ne se trouve nulle part, qui ne s'invente pas
lui-même : il ne peut être inventé que par l'autre, depuis la
venue de l'autre.⁴⁸⁹

A l'occasion d'une conférence⁴⁹⁰, Jacques Derrida s'interrogeait :
« Pourquoi le mot d'invention, ce mot classique, usé, fatigué, connaît-il
aujourd'hui une nouvelle vie, une nouvelle mode et un nouveau mode de
vie ? » Cette question était aussi la nôtre à l'origine de la recherche.
Celle-ci nous aura permis d'en explorer des réponses.

Qu'est ce que cette « invention » qui n'est pas totalement création, pas
totalement découverte ? « L'invention, nous précise-t-il, ne crée pas une
existence, ou un monde comme ensemble des existants, elle n'a pas le
sens théologique d'une création de l'existence comme telle, ex-nihilo.
Elle découvre pour la première fois, elle dévoile ce qui déjà se trouvait
là, ou produit ce qui, en tant que *teknè*, ne se trouvait certes pas là mais
n'est pas pour autant créé, au sens fort du mot, seulement agencé à
partir d'une réserve d'éléments existants et disponibles, dans une
configuration donnée. »

Que sera cette invention ? L'invention du possible ? Non, car « à
inventer le possible à partir du possible, on rapporte le nouveau à un
ensemble de possibilités présentes, au présent du possible qui lui
assure les conditions de son statut. » L'épuisement que nous avons
perçu est effectivement lié à cette crise du possible. « C'est de
l'invention du même et du possible, de l'invention toujours possible que
nous sommes fatigués. Ce n'est pas contre elle mais au-delà d'elle que
nous cherchons à réinventer l'invention même, une autre invention ou
plutôt une invention de l'autre qui viendrait, à travers l'économie du
même (...) donner lieu à l'autre, laisser venir l'autre. » La régénération

⁴⁸⁹ Jacques Derrida, *Psyché – Inventions de l'autre*, op.cit.

⁴⁹⁰ Jacques Derrida, *Psyché – Inventions de l'autre*, op.cit.

de milieux habités ne passe pas par la réalisation de nouveaux possibles – révolution classique – mais par la réévaluation de notre rapport à l'autre. « Le venir de l'autre, ou son revenir, c'est la seule survenue possible, mais elle ne s'invente pas, même s'il fait la plus géniale inventivité qui soit pour se préparer à l'accueillir. »

Qui pourra inventer cela ? Nous ? Peut-être mais « c'est un autre « nous » qui se livre à cette inventivité (...) un « nous » qui ne se trouve nulle part, qui ne s'invente pas lui-même : il ne peut être inventé que par l'autre, depuis la venue de l'autre. »

La question fondamentale de l'invention, on le voit, c'est la venue de l'autre, et l'étrange paradoxe que cela convoque puisque de cet autre, précisément, bien qu'il nous soit si proche, bien qu'il *fasse corps* avec nous, nous n'en connaissons pas grand chose. Inventer est alors mettre en œuvre la venue de l'autre, dans son étrangeté même.

Ce mouvement fonde l'instauration des milieux humains depuis les premiers regroupements : c'est la rencontre avec l'altérité fondamentale d'une *nature* qui configure les organisations humaines, qui *nous* invente. Qu'Alberti avait raison lorsque, dans la petite fable du *De Re Aedificatoria*, il faisait dépendre la formation d'une société non pas d'un quelconque contrat entre les hommes, errants dans les bois, mais de l'entreprise collective d'édification, invention à l'occasion de laquelle l'humanité du groupe et sa structuration politique se construisent, dans leur rencontre avec une nature indifférente. La régénération des milieux habités, bien que notre inventivité, notre aptitude à l'innovation y soient plus que jamais convoquée, n'a de chance de se produire que dans la stricte mesure où l'autre est accueilli et qu'on lui prépare un passage.

Deux choses nous seront donc inutiles dans cette aventure : le catalogue des possibles et l'idée que nos affaires humaines se régleront entre nous. De même que nous ne tirerons rien, pour affronter le nouveau, de l'ensemble de dogmes institués, de même nous ne pourrions faire l'économie d'un autre type de contrat que le contrat social⁴⁹¹.

Cette question de l'altérité s'est trouvée profondément déplacée, réactualisée, par la récente conscience du partage d'une même planète, limitée, une « petite planète ». D'abord, ce n'est pas de l'« autre », mais des « autres » qu'il faudrait parler. L'Autre, trop générique, semble difficilement détachable de la grande dichotomie qu'il forme avec le

⁴⁹¹ Jean-Jacques Rousseau, *Le contrat social*, ; Michel Serres, *Le contrat naturel*, *op.cit.*

même. Le même et l'autre. Le même contre l'autre. Trop tranchée pour être utile dans un monde où les limites se déplacent, se confondent. Les flux migratoires, les décompositions qu'ils induisent et les recompositions qu'ils permettent invitent à repenser ces catégories issues d'un monde où celui-ci s'opposait à l'immonde, ou l'ici s'opposait à l'ailleurs. Ces autres, comment les laisser venir ? L'accueil est en question et la ligne d'édifier contemporaine est une ligne de reliance entre *nous autres*.

Ensuite, il n'y a pas que les humains. Ces autres, ce sont aussi bien les chats et les chiens, mais également les rats, les cafards, les tiques, le corail et l'herbe, tous les individus du monde vivant dont nous comprenons enfin qu'ils occupent une place, tout comme nous, humains, dans de vastes écosystèmes en équilibres dynamiques. La ligne de partage du même et de l'autre, là encore, se fissure.

C'est pour cette raison que nous avons tant insisté sur le milieu. La notion de monde, en ce qu'elle permet de penser une totalité organisée, stabilisée, reconnaissable, représentable, reste impropre à saisir cet espace de la différence, interface en mouvement aux limites floues entre humains et non-humains, que porte le concept de milieu. Cet espace-même dans lequel se déroulent nos existences imprécises. La question de l'invention ne se pose pas, disait Derrida, lorsqu'il s'agit de « faire venir à l'existence ». Ceci est la tâche de la création. L'invention de milieux habités en appelle à la venue d'une pluralité de « modes d'existence » dans le sens que pouvaient donner à ce terme Etienne Souriau⁴⁹² ou Gilbert Simondon⁴⁹³. Le problème du milieu devient alors la mise en œuvre de la coexistence de ces modes, de la cohabitation des individus qui s'y trouvent engagés.

Si l'invention architecturale est inquiétée aujourd'hui mais aussi profondément stimulée, c'est que l'on voit se dessiner de nouveaux enjeux. La crise, inédite par son ampleur et ses conséquences sur le devenir de l'espèce humaine, oblige l'art d'édifier à se rapprocher de ce que Vitruve, mais surtout Alberti, plaçaient au début de leurs traités comme le socle sur lequel reposait tout le reste : la *nécessité*. Jamais un créateur ne crée par plaisir nous disait Deleuze : il invente ce dont il a besoin, il répond à une nécessité, et celle-ci ne peut être de son fait. Nous ne décidons pas de penser et d'inventer, les événements décident pour nous. Nous ne sommes pas maîtres de la pensée, nous ne

⁴⁹² Etienne Souriau, *Les différents modes d'existence* [1943], op.cit.

⁴⁹³ Gilbert Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, op.cit.

contrôlons pas son commencement. Et l'invention, qui est pensée elle-même aussi, s'origine dans un appel qui nous vient du dehors.

C'est sans doute cette réactivation de la nécessité qui explique la stimulation produite par les enjeux contemporains. Que serait, en effet, un enjeu, s'il ne plongeait ses racines dans la nécessité, s'il ne mettait *en jeu*, justement, quelque chose de vital ? La nécessité est indissociablement liée à la survie. Il faut néanmoins manier cette notion avec prudence. En effet, la nécessité comme fondement de l'édifier est dangereuse à deux niveaux. D'abord, en légitimant l'action comme impérative, elle peut signer la mort du caractère dialogique de la conception dont nous avons vu qu'il permettait d'inscrire le récit dans la durée. Par exemple, la « reconstruction » de la France d'après-guerre a permis de légitimer, au nom, précisément, de la nécessité, une politique de planification peu soucieuse de la qualité des milieux qu'elle organisait. L'appartenance à l'ordre de la nécessité, chez Alberti, ne se dissocie pas d'autres « ordres », celui de la commodité et celui de la beauté. C'est dans le permanent arbitrage entre ces fins que l'architecture évite l'arbitraire. La nécessité à laquelle nous sommes reconduits aujourd'hui, et qui se déploie plus particulièrement dans les problématiques environnementales, marque à la fois l'occasion de renouveler de fond en comble et pour le meilleur les enjeux de l'invention architecturale, mais elle comporte également le risque de sacrifier des dimensions incontournables de l'existence au profit du seul aspect vital.

C'est également la vision de l'avenir qui est en jeu. La nécessité renvoie à l'ordre de l'existant et se caractérise par l'inscription de l'action au sein de cet ordre. Or le milieu se développe dans le double rapport à un état des choses d'une part et à une ouverture radicale sur l'avenir qu'il prépare et configure. L'invention de milieux habités ne peut donc qu'être portée par une vision. C'est cette vision, projection dans le futur, qui permet à l'inventeur de déceler les éléments signifiants du réel (carte) et de tisser des liens entre eux (figure). L'invention, tendue entre un passé et un avenir, s'inscrit donc simultanément dans le nécessaire, et le désirable⁴⁹⁴.

⁴⁹⁴ Descartes insiste, dans la définition qu'il donne du désir, sur son orientation vers l'avenir : « De la considération du bien et du mal naissent toutes les autres passions, mais afin de les mettre par ordre, je distingue les temps, et considérant qu'elles nous portent plus à regarder l'avenir que le présent ou le passé, je commence par le désir, car lorsqu'on désire acquérir un bien qu'on n'a pas encore ou bien éviter un mal qu'on juge pouvoir arriver, mais aussi lorsqu'on ne souhaite que la conservation d'un bien ou l'absence d'un mal (...) il est évident qu'elle regarde toujours vers l'avenir. » René Descartes, *Les passions de l'âme*, art.57, Paris, Vrin, 1999, p.110

Le nécessaire, le désirable, deux formes du rapport au dehors qui poussent à inventer, mais que l'histoire de l'architecture a souvent mis en concurrence. Le désirable étant élevé comme *supplémentaire* à l'ordre de la nécessité. Ou bien le désirable étant rendu austère par sa subordination à la nécessité et à ses limitations : nous ne désirons que ce que nous pouvons, ce qui est à *désirer* est ce qui est nécessaire. Le néostoïcisme d'Alberti, le rationalisme de Viollet-le-Duc incarné dans le débat sur la « vérité constructive », jusqu'aux utopies d'Archigram montrent que la pensée des milieux habités n'a eu de cesse de composer avec les rapports problématiques entre nécessité et désirabilité. Or ce que nous donne à penser la situation contemporaine, dans son appel à la « durabilité » des établissements humains, c'est une nouvelle articulation entre ces deux exigences.

Et c'est aussi elle qui, parce qu'elle nous vient du dehors à travers la crise environnementale, permet de dire que l'invention, et la pensée créatrice qui l'accompagne, sont reconduites à une forme de *vérité*. L'épuisement que nous quittons heureusement aujourd'hui tirait sa force de l'extraordinaire aveuglement dont nous étions frappés. « Les fenêtres sur l'avenir sont floues » reconnaissait récemment Christian de Portzamparc. Nous ne pouvions plus voir : notre puissance d'être affectés était réduite à zéro.

Le retour à la nécessité ne doit donc pas être vu comme une régression. Bien au contraire, dans cette épreuve de vérité, et la réflexion sur l'origine du sens des établissements humains qu'elle inaugure, elle fournit l'occasion de rouvrir l'avenir.

Un autre architecte

La crise des établissements humains que nous traversons se présente donc comme une occasion de repenser de fond en comble le sens et les modalités de l'invention architecturale et urbaine. Résister à l'épuisement, sortir du bouclage qui voit se refermer les milieux sur des environnements sans extérieur, régénérer les territoires de l'habitation humaine en réactivant les reliances entre les cultures et les natures, autant de tâches qui dessinent les enjeux de la ligne d'édifier contemporaine.

L'exploration des lignes d'édifier remarquables que nous avons menée dans la seconde partie nous a renseigné sur les problèmes spécifiques que se chargeaient de poser et de résoudre, dans chaque cas, ces formes d'invention. A chaque époque, dans chaque contexte, en effet,

s'ouvrent de nouvelles conditions au sein desquelles les anciens problèmes perdent leur raison d'être, obligeant à s'en défaire et à chercher ceux qui sauront mieux épouser la singularité d'un monde en devenir. A travers ces passages, ces changements de paradigme, les valeurs présidant à l'instauration des milieux habités se redéfinissent, les méthodes se renouvellent. Mais c'est également la figure de l'architecte qui, à l'heure de ces crises, se voit profondément interrogée. L'invention qui sourd dans tous les domaines de l'activité humaine, et pour ce qui nous concerne, en architecture, reste incompréhensible dans ses développements sans l'émergence d'un nouvel homme chargé de la faire advenir. Deleuze et Guattari avaient, pour leur part, identifié, pour chaque plan d'immanence, un personnage conceptuel, en charge de tracer le plan et de former des concepts.

La naissance de l'architecture comme discipline libérale est indissociablement liée à l'apparition de l'architecte de la Renaissance qu'Alberti incarne idéalement. Inquiété par la *fortuna*, exilé de l'harmonie du monde, outillé d'un long héritage mais aussi d'un puissant esprit critique, l'architecte qui se profile en Italie au milieu du Quattrocento n'aura plus rien en commun avec le maître-maçon des siècles précédents, anonyme vecteur des traditions gardées, proche du chantier, de la matière, du monde même jusqu'à faire corps avec lui. « A distance » serait sans doute la meilleure façon de qualifier la figure de l'architecte qui émerge, dès lors chargé de nouvelles responsabilités. C'est cette distance, en effet, qui met le monde en perspective et l'avenir en jeu, depuis l'œil ailé du blason albertien. Nous avons suffisamment insisté sur la manière dont, au siècle des Lumières, les architectes ont du, largement forcés par le corps pressant des ingénieurs, renoncer à leur privilège, à leur figure tutélaire, Blondel, et se réinventer eux-mêmes. Le Mouvement Moderne, pour sa part, réclamera d'autres compétences pour affronter les enjeux des grandes villes et de leurs « masses », des progrès techniques, etc.

Les récentes inflexions de la ligne d'édifier invitent, elles aussi, à s'interroger sur la nouvelle figure émergente de l'architecte. A cet égard, trois qualités nous semblent permettre d'esquisser son profil :

Un devenir collectif

Le thème de la multiplicité traverse l'histoire de l'architecture de part en part et représente peut-être par là un de ses rares problèmes récurrents, universels. Depuis les premiers textes jusqu'aux plus récents écrits, nous percevons toujours l'enjeu consistant à devoir affronter un grand nombre de savoirs, de savoir-faire, d'exigences. Ces éléments de

natures profondément hétérogènes sont si intimement impliqués dans l'art d'édifier qu'il semble impossible de le penser indépendamment de ceux-ci. Si le problème est constant, les manières de le poser ont, elles, beaucoup évolué. Souvent, l'image du « chef d'orchestre » a pu servir de métaphore à la figure de l'architecte, seul maître de l'harmonie de l'ensemble des instruments, capitaine de l'œuvre sans lequel ne règneraient que le chaos et la discordance. Qu'il soit démiurge ou héros tragique, l'architecte était alors aux prises avec des forces qu'il fallait orienter, combiner selon des principes fédérateurs. L'archè s'est ainsi présenté, dans sa triple définition de principe, de gouvernement et d'origine, comme le foyer de cette activité essentiellement plurielle. La position d'Alberti est clairement conforme à ce modèle et, bien qu'il invite au dialogue, la figure de l'architecte qui se dégage du *De re aedificatoria* est celle d'un solitaire face aux enjeux démesurés qui se profilent. La modernité ne rompra pas avec ce modèle démiurgique. Seuls, sans doute, les ingénieurs, imprégnés de l'esprit de corps et plus enclins à adopter la démarche « objective » de la science, briseront cette image héroïque. Ce relatif anonymat des ingénieurs contrastera fortement avec la mégalomanie de Le Corbusier qui, d'ailleurs, se réclamera de ces derniers, érigeant le « constructeur » comme le véritable héros des temps modernes.

La réponse contemporaine est bien différente : il semble que face à la multiplicité des enjeux, des tâches à accomplir, des composantes entrant dans la composition des milieux habités, l'architecte soit lui-même pris dans un devenir-multiple. Les agences d'architecture peuvent en ce sens être conçues comme de véritables agencements, au sens deleuzien du terme, c'est-à-dire des combinaisons de composantes hétérogènes reliées entre elles par une logique de co-fonctionnement. On voit progressivement les noms des architectes disparaître au profit de noms composés (MvRdV) ou de sigles (OMA, FOA, EXYST). Ces transformations ne sont pas anecdotiques, elles renseignent sur le fait que d'autres stratégies d'inventions sont à l'œuvre, reposant sur des découpages de responsabilités différents, évitant la charge trop forte de l'auteur solitaire. Ces nouvelles distributions sont également en jeu dans les compositions d'équipes *ad hoc* répondant aux concours d'architecture. On voit ainsi les architectes s'entourer de nombreuses compétences capables d'affronter les problèmes complexes de l'aménagement contemporain. Sociologie, paysagisme, écologie, philosophie, ethnologie, par exemple peuvent trouver, lors d'une consultation, l'occasion de se rassembler. A la vision métadisciplinaire

de l'architecte-chef d'orchestre se substitue la vision transdisciplinaire portée par des équipes de maîtrise d'œuvre de plus en plus étoffées.

Cette mutation n'est pas le fait d'une décision arbitraire, elle est induite par les exigences propres à l'invention contemporaine : la ligne d'édifier nécessite ces associations, ces collaborations. La complexité des situations urbaines et territoriales s'est en effet fortement accrue du fait de l'incorporation, depuis quelques décennies, de nombreuses dimensions jusqu'alors étrangères à l'architecte : la préservation de la biodiversité, la cohabitation de formes culturelles et de modes de vies profondément différents, la préservation des ressources énergétiques, etc. Cette attention nouvelle à des phénomènes fragiles a rendu plus sensible à l'architecte l'idée que le milieu habité est le fruit d'une invention collective⁴⁹⁵, d'une co-invention, au sein de laquelle il prend place. Les traditionnels « objets » à assembler, à composer se sont mués en sujets dotés de droit, de volonté, de désir. La ligne d'édifier, pour instaurer un transmilieu(x) doit véritablement se pluraliser.

Un devenir chercheur

Deux raisons conduisent l'architecture à se rapprocher de la recherche scientifique. L'une tient à la nécessité d'élargir et de préciser le champ de connaissances utiles à la culture architecturale, l'autre tient au contexte épistémologique même de l'invention contemporaine.

L'attention aux milieux appelle en effet une connaissance de ceux-ci qui dépasse l'approximation dont les architectes se sont parfois contentés, du moins dans l'époque moderne. Un « espace vert » par exemple appartient au vocabulaire d'une autre époque et se voit remplacé aujourd'hui par une foule de termes désignant plus précisément « les natures » qu'il s'agit de représenter, de concevoir, de relier. D'autre part, les mutations rapides qui affectent les modes de vie ne peuvent se comprendre à partir des savoirs anciens. S'il est indéniable que les études historiques, en interrogeant la genèse des sociétés et de leur territoires, sont déterminantes pour informer l'invention contemporaine, les phénomènes des migrations de population, les brassages ethniques et culturels qui caractérisent les sociétés mondialisées, les articulations entre les identités globales et les flux globaux, la précarisation des milieux habités définissent de nouveaux contextes et appellent des analyses, des interprétations renouvelées que les sciences humaines

⁴⁹⁵ C'était déjà l'idée de Ruskin, ou de Berlage ou encore de Mies van der Rohe : l'architecture comme expression d'une époque et de tout un peuple. Toute l'ambiguïté de la modernité réside cependant dans le fait que l'émergence des masses se double de celle du héros, médium chargé de parler et d'agir en leur nom (voir Partie II, D, b).

produisent actuellement. La recherche, en ce sens, offre à l'architecte un espace de ressources. Cet usage que fait l'architecte, dès lors éclairé, de la production scientifique ne suffit cependant pas à caractériser la figure de l'architecte-chercheur. L'émergence de cette dernière repose sur l'idée que *le projet architectural ou urbain s'apparente à une recherche* proprement dite. Il nous semble en effet que *l'invention*, dépassant le conflit entre la *création* et la *découverte*, ainsi qu'entre la *constitution d'un savoir* et la *pratique d'une activité*, permet de raccorder deux dimensions de l'activité humaine que sont l'instauration de milieux habités et la connaissance de ceux-ci. La résistance à ce rapprochement réside souvent sur une question de méthode. Cette résistance tend à être dépassée. L'évolution majeure de l'invention architecturale tient en effet à la méthode par laquelle s'élabore un projet. La possibilité même d'une articulation forte avec la recherche repose sur cet aspect méthodologique. La qualité d'un chercheur et d'un architecte tiennent selon nous à une commune capacité à problématiser, c'est-à-dire à construire, à partir d'un état des lieux critique, un faisceau d'hypothèses que le projet ou la recherche visent à confronter au réel. Si, comme l'a suffisamment montré Bergson, la pensée consiste à inventer des problèmes et non à hériter de problèmes tout faits, les frontières entre architecture et recherche tendent à se dissoudre.

Ceci suppose que l'architecte renonce à appliquer des modèles préconçus mais construise des stratégies appropriées à chaque situation, accepte de dévoiler le processus par lequel le projet est conçu, se conçoive comme membre d'une communauté dont il reconnaît la part dans l'invention collective, pense le projet comme un instrument de connaissance.

Un devenir expérimental

Ce dernier trait découle naturellement du précédent. En effet, l'expérimentation est au cœur de la recherche et de l'invention. Le contexte d'incertitude dans lequel la pensée et l'action se trouvent aujourd'hui plongées ne laisse d'autres choix.

Est nécessairement expérimental un projet qui, s'attachant à la spécificité des milieux, ne peut répliquer des solutions éprouvées naguère ou ailleurs mais au contraire, cherche à développer une stratégie elle-même spécifique. L'absence de doctrine forte et partagée, la disparition des grands récits, situation sur laquelle la postmodernité s'est construite, invite à l'expérimentation. Cette innovation spécifique ne méconnaît pourtant pas le colossal héritage dont elle est en charge,

mais elle envisage ce corpus de références comme un vaste territoire de pensée qu'elle reçoit et explore sans autre guide que sa propre question, son propre problème. Le passé, en perdant son caractère dogmatique, plonge les architectes dans une position inédite : ni assujettissement servile à la tradition, ni contestation radicale de celle-ci, il s'agit plutôt de faire un usage critique de l'ensemble de la culture architecturale, mobilisant certains de ses blocs en proposant des articulations inédites.

L'expérimentation est également porteuse d'un nouage serré entre le savoir et le faire. Elle maintient sans les dissocier la théorie et la pratique. Ces deux dimensions de l'invention ne sont pas pour autant confondues mais elles participent ensemble et dans le même temps à l'ouverture d'un espace de sens au sein duquel le projet trouve son déploiement. Le laboratoire de l'architecte est le monde même.

Enfin la ligne d'édifier contemporaine est expérimentale dans la mesure où elle conjugue l'esprit d'aventure et l'esprit de précaution. Le ménagement des milieux habités, leur régénération, exigent plus que jamais l'ouverture et l'invention d'autres possibles contre l'épuisement et la cristallisation. Mais cette sollicitation, parce qu'elle appelle un ménagement, engage l'architecte à inscrire son action dans une juste mesure. L'*hybris* qui a fortement caractérisé l'expérimentation architecturale et urbaine du modernisme, soutenue et permise par les technosciences laisse place à une invention autre, consciente de ses limites et soucieuse des équilibres fragiles dont elle est en charge.

Devenir-collectif, devenir-chercheur, devenir-expérimental accompagnent ainsi les conditions émergentes dans lesquelles la ligne d'édifier s'inscrit.

Bibliographie

- ALBERTI Leon Battista, *L'art d'édifier* [1484], trad. Fr. Choay, P. Caye, Paris, Seuil, 2006
- ALBERTI Leon Battista, *De la peinture* [1435], trad. Th. Golsenne et B. Prévost, revue par Y. Hersant, Paris, Seuil, 2004
- ALLAIN Yves-Marie, *De l'orangerie au palais de cristal – Une histoire des serres*, Versailles, Editions Quae, 2010
- ARENDETH Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Calmann-Lévy, 1983
- ARENDETH Hannah, *Vies politiques*, trad. fr. Jacques Bontemps, Paris, Gallimard, 1974
- ARGAN Giulio Carlo, « Le traité De re aedificatoria » in ARGAN Giulio Carlo, WITTKOWER Rudolf, *Perspective et histoire au Quattrocento*, Les éditions de la passion, 1990
- ASCHER François, *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, Paris, Edition de l'Aube, 2001
- ATTALI Jean, *Le plan et le détail – Une philosophie de l'architecture et de la ville*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 2001
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1972
- BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves – Essai sur l'imagination de la matière*, [Paris, José Corti, 1942
- BACHELARD Gaston, *L'air et les songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943
- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, [1946], Paris, José Corti, 1948
- BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, José Corti, 1948
- BACHELARD Gaston, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949
- BACON Francis, *La Nouvelle Atlantide*, 1627
- BALMOND Cecil, *Informal*, Prestel Publishing, 2002
- BASBOUS Karim, *Avant l'œuvre – Essai sur l'invention architecturale*, Paris, Les éditions de l'Imprimeur, 2005
- BARBARO Daniele, *De architectura Vitruvii cum commentariis*, Venise, 1567, traduit et commenté dans Pierre Caye, *Le savoir de Palladio*, Paris, 1995, pp.181-189

- BAUDRILLARD Jean, « Biosphère II », in EYSSARTEL Anne-Marie, ROCHETTE Bernard, *Des mondes inventés, Les parcs à thème*, Paris, Les éditions de la Villette, 2007
- BECK Ulrich, *La société du risque* [1986], Paris, Aubier, 2001
- BENJAMIN Walter, « Expérience et pauvreté » [1933] in *Œuvres II*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 364-372
- BERDOULAY Vincent, SOUBEYRAN Olivier, *L'écologie urbaine et l'urbanisme. Aux fondements des enjeux actuels*, La découverte, Paris, 2002
- BERGSON Henri, *L'évolution créatrice* [1907], Paris, Presses universitaires de France, 2007
- BERGSON Henri, *La pensée et le mouvant* [1938], Paris, Presses universitaires de France, 2003
- BERGER Patrick, NOUHAUD Jean-Pierre, *Formes cachées, la ville*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2004
- BERGER Patrick, EYCHENE Christian, *L'enjeu esthétique de la figure architecturale*, Saint-Etienne, Rapport de recherche Bureau de la Recherche Architecturale, 1987
- BERGER Patrick, *Milieus*, Catalogue d'exposition à la Cité de l'Architecture, Paris, IFA, 2005
- BLANCHARD Raoul, *Grenoble, une étude de géographie urbaine*, Paris, Armand Colin, 1911
- BLONDEL Jacques-François, *Cours d'architecture*, Paris, Desaint, 1771-1777
- BONNET Frédéric, « Dossier European 9 – Espace urbains durables » in *Urbanisme*, mai-juin 2008, n°360, pp.41-74
- BORGES Jorge Luis, *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, 3e édition, 1982
- BOUCHAIN Patrick, *Construire autrement*, Paris, Actes Sud, 2006
- BOULLEE Etienne Louis, *Architecture, Essai sur l'art* [1793], Paris, Hermann, 1968
- BOURG Dominique, *Le nouvel âge de l'écologie*, Paris, Descartes et Cie, 2003
- BRAYER Marie-Ange, *Archilab – 1eres rencontres internationales d'architecture d'Orléans*, Orléans, HYX, 1999
- CARON Rémi, « Le choix du cartographe » in *Cartes et figures de la terre*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Georges Pompidou, 1980), sous la direction de MACCHI Giulio, Paris, Édition artistique, 1980, p. 9-15
- CAYE Pierre, LAROQUE Daniel, *Empire et décor – L'architecture et la question de la technique à l'âge humaniste et classique*, Paris, Vrin, 1999
- CERDA Ildefonso, *La Théorie Générale de l'Urbanisation* (1867), Paris, Les éditions de l'Imprimeur, 2005
- CERTEAU Michel de, *L'invention du quotidien – Arts de faire, tome 1* [1980], Paris, Gallimard, 1990

- CHAR René, *Feuillets d'Hypnos*, 62 (1946), in *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1983
- CHATEAU Jean-Yves, « L'invention dans les techniques selon Gilbert Simondon », in SIMONDON Gilbert, *L'invention dans les techniques – cours et conférences*, Paris, Seuil, 2005
- CHOAY Françoise, *E spacements* [1969], Milan, Skira, 2003
- CHOAY Françoise, *La règle et le modèle*, Paris, Seuil, 1980
- CHOAY Françoise, *L'urbanisme, Utopies et réalités*, Paris, Seuil, 1965
- CLAVAL Paul, *Épistémologie de la géographie*, Paris, Nathan, 2001
- CLEMENT Gilles, *Traité succinct de l'art involontaire*, Sens et Tonka, 2^e édition, 1999
- COHEN Daniel, *La Mondialisation et ses ennemis*, Paris, Grasset, Paris, 2004
- CONCHE Marcel, *Anaximandre, Fragments et Témoignages*, Paris, PUF, 1991
- CONRAD Joseph, *Au cœur des ténèbres* [1899], trad. André Ruyters, Paris, Gallimard, 1948
- CORBOZ André, *Le territoire comme palimpseste et autres essais*, Paris, Les Editions de l'Imprimeur, 2001
- DAGOGNET François, *Rematérialiser*, Paris, Vrin, 2000
- DALAI EMILIANI Marisa, « La question de la perspective » [1961], trad. J.Ch. VEGLIANTE, préface à PANOFKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique* [1927], Paris, Les Editions de minuit, 1975
- DAMISCH Hubert, *L'origine de la perspective* [1987], Paris, Flammarion, 1993
- DE CARLO Giancarlo, « Lettura e progetto del territorio », in Ilaud, *Lettura e progetto del territorio*, Rimini, Maggioli, 1996
- DELEUZE Gilles, *Le bergsonnisme*, Paris, PUF, 1966
- DELEUZE Gilles, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996
- DELEUZE Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon - Logique de la sensation* [1989], Seuil, 2000
- DELEUZE Gilles, *Cours sur Leibniz* du 25/04/1980
- DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Editions de Minuit, 1993
- DELEUZE Gilles, « L'épuisé », in Samuel Beckett, *Quad*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris, 1980
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991
- DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », in *Deux régimes de fous – Textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003

- DELEUZE Gilles, « Qu'est-ce qu'un dispositif? » in *Michel Foucault philosophe. Rencontre internationale, Paris, 9, 10, 11 janvier 1988*, Paris, Seuil, 1989, pp.185-195
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2, L'image-temps*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985
- DERRIDA Jacques, *Psyché – Invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987
- DESCARTES René, *Discours de la méthode* [1637], Paris, Vrin, 1970
- DESCARTES René, *Les passions de l'âme*, art.57, Paris, Vrin, 1999
- DESCOLA Philippe, *Leçon inaugurale au Collège de France*, 29 mars 2001
- DESCOLA Philippe, *Par delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005
- DETIERNE Marcel, VERNANT Jean-Pierre, *Les ruses de l'intelligence : La mêtis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Mouvements de l'air*, Paris, Gallimard, 2004
- ECO Umberto, « De l'impossibilité d'établir une carte de l'Empire à l'échelle du 1/1 », in *Comment voyager avec un saumon. Nouveaux pastiches et postiches*, Paris, Grasset, 1997, pp. 221-229
- ELIADE Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Avant-propos de Georges Dumézil, Paris, Gallimard, 1952. Trad. roumaine Bucuresti, Humanitas, 1994
- EVANS Robin, « Les symétries paradoxales de Mies van der Rohe », in *Le visiteur*, n°4, été 1999
- EWALD François, « La société du risque – Risque et politique », in *Université de Tous Les Savoirs* (<http://www.canal-u.fr/content/view/videos/77886>)
- FEUERHALN Wolf, « Du milieu à l'Umwelt : enjeux d'un changement terminologique » in *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, PUF, tome 134, 2009/4, pp.419-438
- FOCILLON Henri, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1934
- FOUCAULT Michel, « Des espaces autres » [1984], *Dits et écrits II 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, pp.1571-1581
- FOUCAULT Michel, « Le jeu de Michel Foucault » [1977], in *Dits et Ecrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, pp.298-329
- FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966
- FREUD Sigmund, *Malaise dans la civilisation* [1929], Paris, PUF, 1989
- GIEDION Siegfried, *Espace Temps Architecture*, trad. Irmeline Lebeer, Françoise-Marie Rosset, Paris, Denoël, 1990
- GIEDION Siegfried, *La mécanisation au pouvoir* [1948], Denoël/Gonthier, 1980
- GILSON Etienne, *Matière et Forme, Poïétique particulières des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964

- GOETZ Benoît, *La dislocation – Architecture et philosophie*, Paris, Les Editions de la Passion, 1999
- GOETZ Benoît, MADEC Philippe, YOUNES Chris (codir.), *L'indéfinition de l'architecture – Un appel*, Paris, Editions de la Villette, 2009
- GOODMAN Nelson, *Problems and Projects*, Indianapolis, Hackett Publishing Co, 1972
- GUSDORF Georges, *Dieu, la nature, l'homme au siècle des Lumières*, Paris, Payot, 1972
- GUSDORF Georges, *La révolution galiléenne*, Paris, Payot, 1969
- HALL Edward, *La dimension cachée* [1966], tr.fr. Amélia Petita, postface de Françoise Choay, Paris, Seuil, 1971
- HARDT Michaël, NEGRI Antonio, *Empire*, Paris, Exils Editeurs, 2000
- HARTOG François, *Régimes d'historicité – Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003
- HAUMONT Alice, « L'individuation est-elle une instauration ? Autour des pensées de Simondon et de Souriau », in P. CHABOT (dir.), *Simondon*, Paris, Vrin, 2002
- HEIDEGGER Martin, *Essais et conférences* [1954], trad.fr. André Préau, Paris, Gallimard, 1958
- HEIDEGGER Martin, *Les concepts fondamentaux de la métaphysique. Monde-finitude-solitude Section II : cours 1923-1944*, trad. fr. Daniel Panis, Paris, Gallimard, 2002
- HESCHONG Lisa, *Architecture et volupté thermique* [1979], Paris, Editions Parenthèses, 1981
- HOLLIER Denis, *La prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1974
- HUMBOLDT Alexandre de, *Cosmos, Essai d'une description physique de l'univers* [1845], Paris, Thizy : Utz, 2000
- JONAS Hans, *Le principe responsabilité* [1979], trad. Les éditions du Cerf, 1990
- KAHN Louis, « Idéalité formelle et projet », in *Silence et lumière* (trad. Mathilde Bellaigue et Christian Devillers), Editions du Linteau, Paris, 1996
- KANT Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [1790], trad. *Œuvres philosophiques*, Paris, Gallimard, 1985
- KANT Emmanuel, *Prolégomènes à toute métaphysique qui pourra se présenter comme une science* [1783], Paris, Vrin, 1993
- KANT Emmanuel, *Was ist Aufklärung ?*, in Berlinische Monatsschrift, [décembre 1784], pp. 481-491 ("Qu'est-ce que les Lumières?", trad. Wismann, in *Oeuvres*, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1985, t.II)
- KAUFMANN Emil, *Trois architectes révolutionnaires, Boullée, Ledoux, Lequeu* [1952], trad. Paris, S.A.D.G., 1978
- KAUFMANN Emil, *De Ledoux à Le Corbusier, Origine et développement de l'architecture autonome* [1933], trad. Paris, Editions de la Villette, 2002
- KLEE Paul, *Théorie de l'art moderne*, (1956), Paris, Denoël, 1985

- KOOLHAAS Rem, *New York Délire, un manifeste rétroactif pour Manhattan* [1978], Paris, Editions Parenthèses, 2002
- KOOLHAAS Rem, MAU Bruce, VERLEMANN Hans, SIGLER Jennifer, *SMLXL*, New York, Monacelli Press, 2002
- KOYRE Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini* [1957], Paris, Gallimard, 1973
- LARRERE Catherine et Raphaël, *Du bon usage de la nature* [1997], Paris, Flammarion, 2009
- LASSUS Bernard, "Substratum-Support-Contribution", in *Landscape Approach*, Pennsylvania Press, 1998, p.59
- LATOUR Bruno, « Si tu viens à perdre la Terre, à quoi te sers d'avoir sauvé ton âme ? » Conférence inaugurale du colloque Eschatologie et Morale, 13 mars 2008, Institut Catholique de Paris
- LE CORBUSIER « Conditions de nature, urbanisme efficace et efficient » in Le Corbusier – *La nature, IIIe rencontres de la fondation Le Corbusier (14-15 juin 1991)*, Paris, les Editions de la Villette, 2004
- LE CORBUSIER, *Entretiens avec les étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Minuit, 1957
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture* (1923), Paris, Flammarion, 1995
- LE CORBUSIER, *Précisions* (1929), Fondation Le Corbusier, Editions Altamira, 1994
- LEDOUX Claude Nicolas, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* [1804], Paris, Hermann Editeur des sciences et des arts, 1997
- LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville I*, Paris, 1968
- LEFEBVRE Henri, *Le droit à la ville II, Espace et politique*, Paris, 1972
- LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.
- LEIBNIZ Gottfried Wilhelm, *Monadologie* [1714], Paris, Delagrave, 1880
- LE ROY Edouard, *Essai d'une philosophie première, t. I*, Paris, PUF, 1956
- LEROI-GOURHAN André, *L'homme et la matière - Evolution et techniques, t. I*, Paris, Albin Michel, 1943 ; (réed. 1971)
- LEROI-GOURHAN André, *Milieu et technique - Evolution et techniques, t. II*, Paris, Albin Michel, 1945 ; (réed. 1973)
- LEROI-GOURHAN André, *Le geste et la parole, t. II La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964
- LEVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962
- LEVI-STRAUSS Claude, *Les structures élémentaires de la parenté* [1949], Paris, Mouton de Gruyter, 2002
- LOOS Adolf, « Architecture » (1910), « Culture dégénérée » (1908) in *Paroles dans le vide – Malgré tout*, Paris, Ivrea, 1994

- LOVELOCK James, *La Terre est un être vivant, L'hypothèse Gaïa* [1979], Paris, Champs Flammarion, 1990
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979
- MACHABERT Dominique, BAUDOIN Laurent, *Alvaro Siza – Une question de mesure*, Paris, Editions du Moniteur, 2008
- McHARG Ian L., *Design with nature* [1969], USA, Wiley, 1995
- MAGNAGHI Alberto, *Le projet local* [2000], Paris, Mardaga, 2006
- MALDINEY Henri, « Topos-Logos-Aisthèsis » in MANGEMATIN Michel, NYS Philippe, YOUNES Chris (codir), *Le sens du lieu*, Bruxelles, Edition Ousia, 1996
- MANETTI Antonio, « Vie de Filippo Brunelleschi », in *Brunelleschi*, Paris, Editions de l'Equerre, 1980
- MARCILLON David, « Dossier Europan 9 – Espace urbains durables » in *Urbanisme*, mai-juin 2008, n°360, pp.41-74
- MEREDIEU Florence de, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, 2004
- MERLEAU-PONTY Maurice, *La nature – Notes – Cours au Collège de France*, Paris, Seuil, 1995
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964
- MICHAUX Henri, *L'espace du dedans*, Paris, Gallimard, 1944
- MICHELIN Nicolas, *Avis – Propos sur l'architecture, la ville, l'environnement*, Paris, Archibooks – Sautereau Editeur, 2006
- MIES VAN DER ROHE Ludwig, « Architecture et volonté de l'époque », paru dans *Der Querschnitt*, 4(1), 1924, pp. 31-32 ; texte cité dans NEUMEYER Fritz, *Mies van der Rohe, Réflexions sur l'art de bâtir*, Paris, Editions du Moniteur, 1996, p. 245
- MIES VAN DER ROHE Ludwig, « De la forme en architecture », paru dans *Die form*, 2(2), 1927, p. 59 ; texte cité dans Fritz NEUMEYER, *Mies van der Rohe, Réflexions sur l'art de bâtir*, Editions du Moniteur, Paris, 1996, p. 260
- MONGIN Olivier, *La condition urbaine*, Paris, Seuil, 2005
- MORIN Edgar, *Ethique – La méthode 6*, Paris, Seuil, 2004
- MUGLER Charles, *Deux thèmes de la cosmologie grecque: Devenir cyclique et pluralité des mondes*, Paris, C. Klincksieck, 1953
- NANCY Jean-Luc, préface « Espèces d'espaces pensés » in Benoît Goetz, *La dislocation*, Les Editions de la Passion, 1999
- NIETZSCHE Friedrich, *L'origine de la tragédie* [1871], Paris, Mercure de France, 1947
- NIETZSCHE Friedrich, *Seconde considération intempestive*, Flammarion, 1988
- NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci, Paysage, Ambiance, Architecture*, Bruxelles, Mardaga, 1997

- PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique* [1927], Paris, Les Editions de minuit, trad. Guy Ballangé, Paris, 1975
- PANOFSKY Erwin, *Idea*, Paris, Gallimard, 1989
- PAOLI Michel, « La notion de concept flou comme outil d'interprétation de la pensée de L. B. Alberti, in *Hommage à Jacqueline Brunet*, Besançon, Annales littéraires de l'université de Franche-Comté, 1997, t.I, pp.349-364
- PAOLI Michel, *L'idée de nature chez Leon Battista Alberti*, Paris, Champion, 1999
- PAQUOT Thierry, « « Environnement » et « milieu(x) urbain(s) », enquête étymologique », in Thierry Paquot, Chris Younès (co-dir.), *Philosophie de l'environnement et milieux urbains*, Paris, Editions La découverte, 2010, pp.19-42
- PAQUOT Thierry, *L'espace public*, Paris, La découverte, 2009
- PAQUOT Thierry, *L'utopie ou l'idéal piégé*, Paris, Hatier, 1996
- PARENT Claude, VIRILIO Paul, *Architecture Principe*, Paris, Les Editions de l'Imprimeur, 1996
- PAYOT Daniel, *Le philosophe et l'architecte*, Paris, Aubier, 1992
- PICON Antoine, *Architectes et ingénieurs au siècle des Lumières* [1988], Parenthèses, 2004
- PICON Antoine, « La notion moderne de structure », in *Les Cahiers de la Recherche Architecturale*, n°29, 3^e trimestre 1992, pp. 101-110
- PICON Antoine, *La ville territoire des cyborgs*, Paris, Les Editions de l'Imprimeur, 1998
- PLATON, *Philèbe*, Paris, Flammarion, 2002
- RAHM Philippe, *Architecture météorologique*, Paris, Archibooks + Sautereau Editeurs, 2009
- REY Abel, *La science dans l'Antiquité, vol. II, La jeunesse de la science grecque*, Paris, La renaissance du livre, 1933
- REY Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2006
- RIBOULET Pierre, *Naissance d'un hôpital*, Paris, Editions de l'Imprimeur, 1994
- RICOEUR Paul, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997
- RICOEUR Paul, « Architecture et narrativité » in *Urbanisme*, novembre-décembre 1998, n°303, pp.44-51
- ROSSI Aldo, *Autobiographie scientifique*, Paris, Editions Parenthèses, 1988
- ROSSI Aldo, *L'architecture de la ville* [1966], Paris, Editions de l'Equerre, 1984
- SASSEN Saskia, *La Ville globale. New York, Londres, Tokyo* [1991], Descartes et Cie, Paris, 1996
- SECCHI Bernardo, *Première leçon d'urbanisme* [2000], Marseille, Editions Parenthèses, 2006

- SECCHI Bernardo, *Disegnare il piano*, in *Un progetto per l'urbanistica*. Torino, Einaudi, 1989
- SEMPER Gottfried, *Du style et de l'architecture, Ecrits 1834-1869*, Paris, Editions Parenthèses, 2007
- SERLIO Sebastiano, *Il secondo libro de prospettiva*, Paris, Edition française/italienne de J. Martin, 1545
- SERRES Michel, *Atlas*, Paris, Flammarion, 1996
- SERRES Michel, *Le contrat naturel*, Paris, Flammarion, 1992
- SCHAEFFER Jean-Marie, « Originalité et expression de soi – Eléments pour une généalogie de la figure moderne de l'artiste », *Communications*, 1997, vol. 64, n° 1, pp. 89-115
- SIMMONET Cyrille, « Destinée tectonique », in *Faces*, n°47, hiver 1999-2000
- SIMONNET Cyrille, *L'architecture ou la fiction constructive*, Paris, Les Editions de la Passion, 2001
- SIMONDON Gilbert, *L'invention dans les techniques – Cours et conférences*, Seuil, 2005. Préface de Jean-Yves Château
- SIMONDON Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* [1964], Grenoble, Editions Jérôme Million, 2005
- SIMONDON Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989
- SLOTERDIJK Peter, *Ecumes (Sphère III)*, Paris, Hachette, 2005
- SOURIAU Etienne, *Les différents modes d'existence* [1943], Paris, PUF, 2009
- TAFURI Manfredo, *Architecture et humanisme de la Renaissance aux réformes* [1980], trad. Dunod, 1981
- TAGUIEFF Pierre-André, *Résister au bougisme*, Mille et une nuits, 2001
- TAGUIEFF Pierre-André, *L'effacement de l'avenir*, Paris, Galilée, 2000
- TAFURI Manfredo, *Architecture et humanisme de la Renaissance aux réformes* [1980], trad. Dunod, 1981
- TEILHARD DE CHARDIN Pierre, *La place de l'homme dans la nature*, Paris, 10-18, 1956
- TIBERGHIE Gilles A., *Finis terrae, Imaginaires et imaginations cartographiques*, Paris, Bayard, 2007
- TIBERGHIE Gilles A., « Un paysage différé » pp.153-157, in Michel DESVIGNE, *Natures Intermédiaires – Les paysages de Michel Desvigne*, Basel, Boston, Berlin, Birkäuser, 2009
- UEXKULL Jakob von, *Mondes animaux et monde humain*, suivi de *La théorie de la signification*, [1956], Paris Denoël, 1984
- VENTURI Robert, *De l'ambiguïté en architecture* [1966], Paris, Dunod, 1995
- VERNADSKY Vladimir, *La biosphère* [1926], Paris, Seuil, 2002

- VERNADSKY Vladimir, « The biosphere and the noosphere » in *American scientist*, vol.33, n°1, janv.1945
- VIOLLET-LE-DUC Eugène, *Histoire de l'habitation humaine*, Bruxelles, Mardaga, 1986
- VITRUVE, *De Architectura*, trad. Claude Perrault, Les dix livres d'Architecture, 1684
- WHITEHEAD Alfred North, *The Concept of Nature* [1920], Cambridge, Cambridge University Press, 1955
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Recherches philosophiques* [1953], Paris, Gallimard, 2005
- YOUNES Chris, PAQUOT Thierry, *Philosophie, ville et architecture – La renaissance des quatre éléments*, Paris, La découverte, 2002
- YOUNES Chris (dir), *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris, La découverte, 2003 ;
- YOUNES Chris (co-dir), *Maison-mégapole, Architectures, philosophies en œuvre*, Paris, Les éditions de la Passion, 1998 ;
- YOUNES Chris (dir), *Ville contre-nature, Philosophie et architecture*, Paris, La découverte, 1999 ;
- YOUNES Chris, PAQUOT Thierry (co-dir), *Ethique, architecture, urbain*, Paris, La découverte, 2000
- ZOURABICHVILI François, *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, PUF, 1994
- ZOURABICHVILI François, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, Paris, Ellipses, 2003
- ZUMTHOR Paul, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993

Annexes

Analyses de projets du concours EUROPAN

Les projets analysés dans cette annexe sont issus des trois dernières sessions du concours EUROPAN (sessions 8, 9 et 10). Ils représentent une sélection significative de propositions visant à instaurer des milieux habités par des dispositifs de reliance, en particulier naturo-culturelle. Ils montrent différents aspects de l'invention architecturale contemporaine, cherchant à entrelacer les échelles, à réinterroger les matières mélangées (eau, air, terre, feu), à proposer des scénarios durables mobilisant de multiples acteurs.

E8 – Hénin Carvin (France) – « La nature au quotidien » (Fabien Gantois)



Figure 1 : Différentes vues du projet de concours et schémas de fonctionnement thermique des maisons.

Sur le site des Cokes de Drocourt à Hénin-Carvin, caractérisé par la présence de terrils et de vestiges de l'activité minière, l'enjeu était de proposer la requalification de cette zone actuellement peu dynamique, notamment par l'implantation de logements, de commerces et d'activités de services de proximité. Le projet cherche à requalifier le territoire en déclinant à différentes échelles la relation habitat-nature. A l'échelle du grand territoire d'abord puisque la proposition s'inscrit dans un site plus vaste intégrant les terrils qu'il s'agit de végétaliser partiellement, laissant

le sommet noir, afin d'en conserver la mémoire minière. A l'échelle urbaine ensuite où sont développés des dispositifs d'îlots autour de jardins partagés. A l'échelle des bâtiments enfin dans la mesure où les typologies proposent des jardins d'hiver capables d'assurer un confort thermique tout au long de l'année en régulant la température au sein des logements.

La reliance est ici à entendre à deux niveaux. D'abord entre l'habitat humain et le milieu naturel, le climat, la végétation locale. A toutes les échelles, le projet favorise cette relation harmonieuse et pose la question de la synergie entre l'homme et son milieu. Les éléments artificiels se naturalisent, comme les terrils. Les éléments naturels se « culturalisent », les jardins partagés et les vergers (les « vacuoles ») étant aussi bien des espaces de préservation du milieu naturel que des lieux articulant des activités sociales multiples (détentes, jeux, barbecues, récoltes...) C'est donc également à une relation interculturelle que s'attache la proposition. Comme le précise Fabien Gantois, « le jardin est ici au cœur de la création d'un espace commun. Le but c'est de tisser du commun, tisser de la ville ». Dans cette réinterprétation du modèle culturaliste de la cité-jardin, la relation avec la nature est clairement mise au service d'une pensée de la ville comme espace partagé, comme lieu de cohabitation entre les membres d'une communauté dont le lien, traditionnellement attaché à l'activité minière, est désagrégé. La durabilité prend donc ici la forme d'un retissage des liens entre nature et habitat, capable de réassocier un milieu disloqué.

La conception de jardin d'hiver, interface entre intérieur et extérieur des habitations n'est certes pas une nouveauté. D'autres architectes ont eu l'occasion de développer cette typologie et de faire de cet espace d'échanges thermiques un véritable lieu de vie, comme par exemple Lacaton et Vassal. Ce qui fait la force du projet est la combinaison de cette échelle avec celles du quartier et du grand territoire. La maison n'est pas conçue comme une bulle mais comme une entité au sein d'un jeu de relations serrées avec son entourage. On renoue ici avec l'ancienne définition du climat. A l'origine en effet, la notion ne recouvrait pas seulement les dimensions météorologique et atmosphérique mais s'étendait aussi à des considérations géophysiques et même humaines, dans la mesure où le lien n'était pas rompu entre les mœurs des habitants et les conditions naturelles qui les accueillent. Le climat, ou inclinaison (*klinein* en grec, renvoyait à l'inclinaison de la terre et donc à une région déterminée du globe), s'identifie ici avec la notion plus large de paysage, ou de milieu habité.

E9 – Saint-Chamond (France) – « Déconvolution » (Eva Helft, Rozenn Duley, Grégory Dubu, Gaspard Pinta)



Figure II : Plan de la dernière phase du projet – Vue d'un espace de coexistence.

La proposition se réfère au processus de déconvolution qui consiste à restaurer la définition d'une image brouillée. Dans le cas du territoire de Saint-Chamond, et plus particulièrement du site des Anciennes Acières, grande friche issue d'un passé industriel, le projet tente de restaurer une identité au territoire par la superposition de différentes strates (historique, géographique, géologique, topographique, architectonique). C'est le Giers, cours d'eau traversant le site du nord au sud qui sert de ligne structurante pour sa requalification, entre le centre-ville et le Parc Naturel. Côté est, des logements collectifs sont insérés dans les halles et un travail sur l'espace public est mené ; des maisons passives sont également proposées. Côté ouest, un travail sur le verdissement est effectué en cherchant à promouvoir la réapparition de plantes spontanées.

La qualité du projet tient à un scénario pertinent de requalification du site en trois temps au cours desquels sont progressivement mis en œuvre le

retour de la végétation endogène, la réhabilitation des bâtiments existants et la construction de nouveaux quartiers, permettant de concilier la régénération du milieu naturel, la réhabilitation du patrimoine industriel et l'émergence d'un développement urbain raisonné.

Le projet mobilise différentes couches d'interprétation du territoire, différents facteurs et tente de les mettre en synergie dans un devenir commun. L'approche par scénario et non par modèle, laisse sa chance à des bifurcations. C'est une génération spontanée néanmoins contrôlée et raisonnée qui croise des paramètres et des compétences de natures différentes. L'enjeu est de régénérer un quartier à partir de ses propres ressources et d'en maîtriser l'évolution. L'articulation entre les dimensions sociale et environnementale est poussée à son maximum. La présence de l'eau et des berges plantées tend à fabriquer un milieu de vie où peuvent se développer des pratiques responsables envers un environnement spécifique à la région.

La mise en synergie des échelles spatiales est fortement présente ici dans la mesure où le cours d'eau connecte l'ancienne enclave au reste du territoire. Des vues sont aussi ménagées permettant de donner à voir le site en utilisant sa topographie. D'autre part, le rythme entre temps de la construction et temps de la croissance des végétaux assure une liaison durable entre la vie urbaine et le milieu naturel. La place du vivant est remise au centre. Le choix d'agir avec mesure et de ménager les ressources existantes pour régénérer le site est crucial dans cette proposition. Les dispositifs cherchent à limiter les dépenses énergétiques, notamment par le biais des maisons passives dont la mise en œuvre technique est détaillée.

Le sol qui est mobilisé ici est une sorte de mille-feuille, superposition de mémoires réactivées dans une stratégie de reconquête douce du site. Le sol est abordé dans toute son ambivalence : à la fois pollué par l'activité industrielle et nécessitant une dépollution, il est aussi une réserve vitale portant un biotope potentiel. Tout se passe comme si le sol, dans son épaisseur, contenait un certain nombre de potentialités et même plus, de puissances à actualiser

E9 – Le Havre – « Plug & Ply » (Pauline Normier, Chrystel Canonne, Christelle Besseyre, Enora Postec, Philippe Reach)

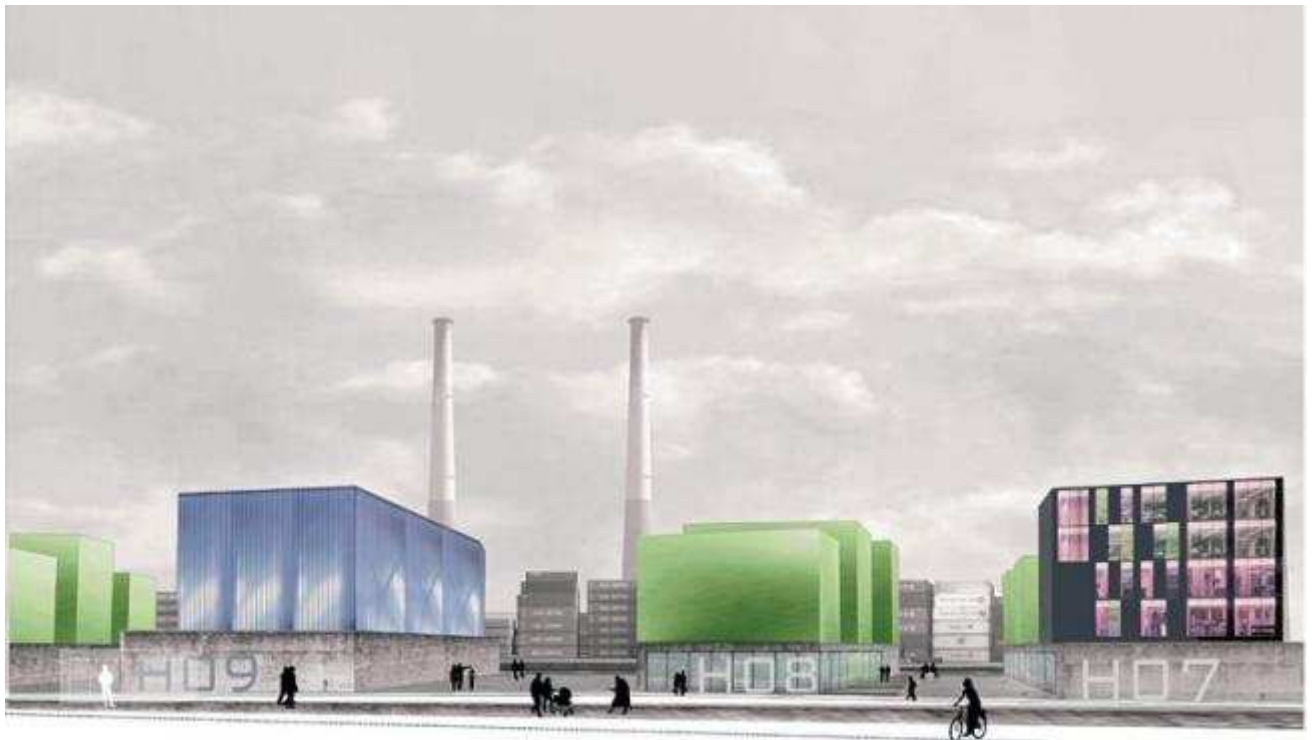
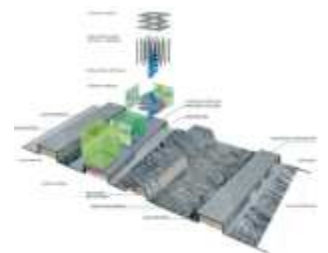


Figure III : Les différentes strates : les plis du sol, les « plugs » connectés sur les plis. Résonance rythmique avec le paysage industriel du port..

La réflexion se porte ici sur une zone industrielle en mutation, entre la ville du Havre et son port. L'ambition de la ville réside dans la conception d'un nouveau quartier d'habitation faisant le lien entre ces deux univers.

La ville durable est définie par l'équipe lauréate comme une ville capable de se développer de façon souple, ouvrant des possibles, générant des potentialités de diversification de ses activités et des modes de vies qu'elle permet. C'est principalement le lien entre la dimension programmatique, les modes de vie d'un quartier portuaire et l'atmosphère particulière de ce lieu qui est travaillée. Ainsi le dispositif qui en découle se présente comme une véritable interface entre le monde du port et les quartiers populaires alentours. L'environnement est ici pris en compte moins dans les enjeux actuels d'économie d'énergie, de préservation des ressources naturelles que dans ses composantes paysagères, phénoménologiques. L'environnement est, dans ce projet, un cadre de vie, d'expérience, de sensation, une atmosphère et non un biotope. Son articulation avec la sociologie de l'habitat des quartiers



environnants est structurante pour la proposition, bien qu'elle reste implicite.

La reliance concerne ici l'articulation de l'imaginaire urbain et de l'imaginaire portuaire, du paysage industriel et de l'urbanité, dans un projet où les dimensions économiques, sociales, culturelles et environnementales sont prises en compte mais implicitement.

Dans la mesure où le projet cherche à travailler le paysage et l'atmosphère d'un nouveau quartier, la question des rythmes est très fortement présente. Ainsi, le dispositif repose sur un couple d'ordre temporel d'une part, spatial de l'autre. Le couple temporel fait jouer « ce qui dure » et « ce qui change », prenant cette dualité comme un principe génératif. Le sol, très minéral, est plié afin de former des socles durables capables de supporter des boîtes (*plugs*) qui, à l'image des containers, modulables et flexibles, peuvent accueillir une grande diversité de programmes. Rythme de la ville et rythme du port trouvent ici l'occasion de se rencontrer. Le couple spatial, lui, articule d'une part la grande échelle du territoire portuaire, incarnée par les grandes structures bâties (cheminées, halles,...), le large ciel, les éléments marins (qui, bien que peu visibles, sont néanmoins présents par le vent, l'odeur...) et d'autre part les espaces plus intimes de l'urbanité créée par ces interstices entre les socles, les jardins, terrains de pétanque, bassins, etc.

Le sol, par son plissement, crée une variation alternant repli et dégagement visuel, selon une logique de dimensionnement et d'orientation parfaitement en phase avec celle du territoire. Orientés perpendiculairement à la darse, les plis créent des cadrages sur l'univers des containers, des grues et des cheminées, perméabilisant la relation avec les quartiers en retrait. Dimensionnés selon le gabarit de la Halle 0, présente sur le site, ils donnent la mesure de ce quartier entre deux mondes.

Enfin, sur le plan de la limitation de l'intervention et du ménagement des éléments en place, la proposition est à la fois ambitieuse et modeste. Ambitieuse car elle s'affranchit partiellement des limites de la zone d'étude, en prolongeant le dispositif le long de la darse, ceci participant de la cohérence de l'ensemble et donnant une ampleur au projet capable de faire face à un environnement spécifique de grande échelle. Mais modeste car elle utilise les ressources du site comme le note Frédéric Bonnet : « Il s'agit effectivement de la question du lieu, mais pas d'une question d'apparence, plutôt de système de ressources. Dans

ces ressources, il y a les gens, le savoir-faire, les usages, des imaginaires et aussi les matières premières, la filière locale... »⁴⁹⁶
L'économie du projet est durable en ce sens qu'elle propose un développement raisonné, par la mise en place progressive du dispositif, en fonction des potentialités de libération du foncier dans les années à venir.

⁴⁹⁶ Frédéric Bonnet, *Urbanisme*, dossier European 9 – Espace publics « durables », mai-juin 2008, n°360, p.47

E9 – Clermont-Ferrand (France) – « Subterra-supraterra [manipulating volcanic strata] » (Alessandra Swiny, Maria Hadjisoteriou, Aristotelis Dimitrakopoulos)

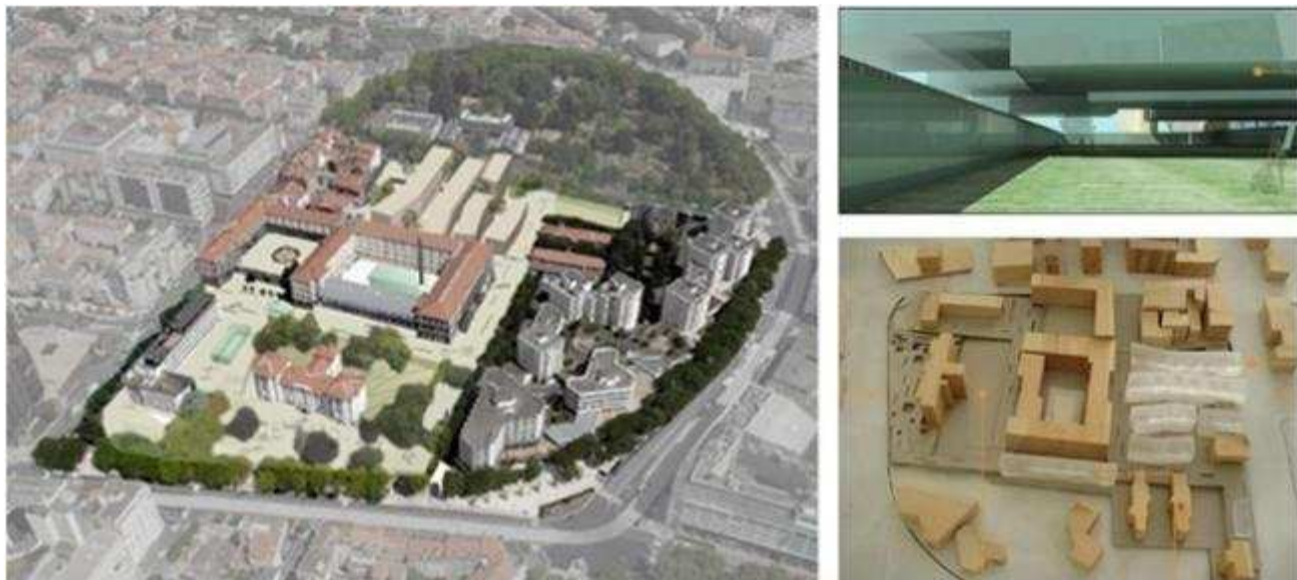


Figure IV : Différentes vues du rendu du concours.

Le prochain déménagement de l'hôpital de Clermont-Ferrand donne l'opportunité de créer, dans le centre-ville une nouvelle zone urbaine, composée d'espaces publics, d'équipements culturels. Le projet cherche à réintégrer ce morceau de ville en jouant sur une stratification de couches superposées. C'est une stratégie de sols, fabricant un réseau dense d'espaces publics, de voies de circulations diversifiées et de programmes mixtes, utilisant les potentialités topographique du site et répondant à son caractère imbriqué.

L'articulation entre l'échelle urbaine et l'échelle du territoire est ici tentée par un travail sur l'épaisseur du sol qui fait référence aux conditions géologiques particulières de Clermont-Ferrand, à son sous-sol volcanique. Nature et artifice se trouvent ainsi entrelacés. C'est le parcours des habitants et usagers du site qui, par sa continuité et les passages nombreux instaurés entre le sous-sol et la surface, révèle ce lien. Comme le note David Marcillon⁴⁹⁷, architecte et expert pour European France, ce projet s'inscrit dans une tendance, remarquable dans cette session, à penser en terme de géomorphologie, où la Terre n'est plus

⁴⁹⁷ David Marcillon, *Urbanisme*, mai-juin 2008, n°360, pp.41-74, p.54

une simple surface d'extension mais une matrice, une matière première qu'il faut travailler dans son épaisseur physique et mémorielle.

Les arbres présents sont tous conservés, mais un certain nombre de bâtiments sont démolis afin de permettre la création de connexions aussi bien physiques que visuelles.

E10 – Tallin (Estonie) – « Green cement » (Max Cohen De Lara, David Mulder)



Figure V : Reliances des fragments urbains par un sol naturel boisé. Vues issues du rendu du concours.

Tallin, la capitale de l'Estonie s'est récemment développée et l'extension urbaine a pris la forme de zones d'habitat diffus entrecoupées de vastes *no man's lands*. La proposition remet en question la stratégie de la ville qui souhaite renforcer sa relation avec l'eau.



Le projet « green cement » cherche à créer des contrastes et non à remplir de façon homogène cette zone au moyen de programmes divers. Les différences entre les parties variées de la ville sont renforcées par la plantation de bois sur les terrains vagues. L'implantation de ces espaces végétalisés cherche à la fois à mettre l'espace urbain en liaison avec les rythmes de saisons et à accroître la valeur et la qualité résidentielle des fragments habités. De plus, l'alternance ville-nature est conçue en référence au pays dont Tallin est la capitale, lui-même composé pour moitié de forêts.

Ce projet assume la fragmentation et en tire bénéfice en proposant une figure de ville-archipel. Le sol, ainsi, cesse d'être pensé comme une surface vague et disponible à l'extension. Il devient ici élément de reliance, solution de continuité. Mais pour ce faire, il doit muter en substrat : c'est un sol-terre d'où émergent des arbres d'essences variées. Cette stratégie procède d'une inversion du regard (Bernard Reichen avait proposé cette méthode lors de l'établissement du SCOT de l'agglomération de Montpellier, 2003-2006) : plutôt que de chercher à savoir où il faut construire, cherchons à définir les zones où l'on ne doit pas bâtir.

E10 – Tallin (Estonie) – « Salmon Danse » (Miguel Angel Rupérez Escribano)

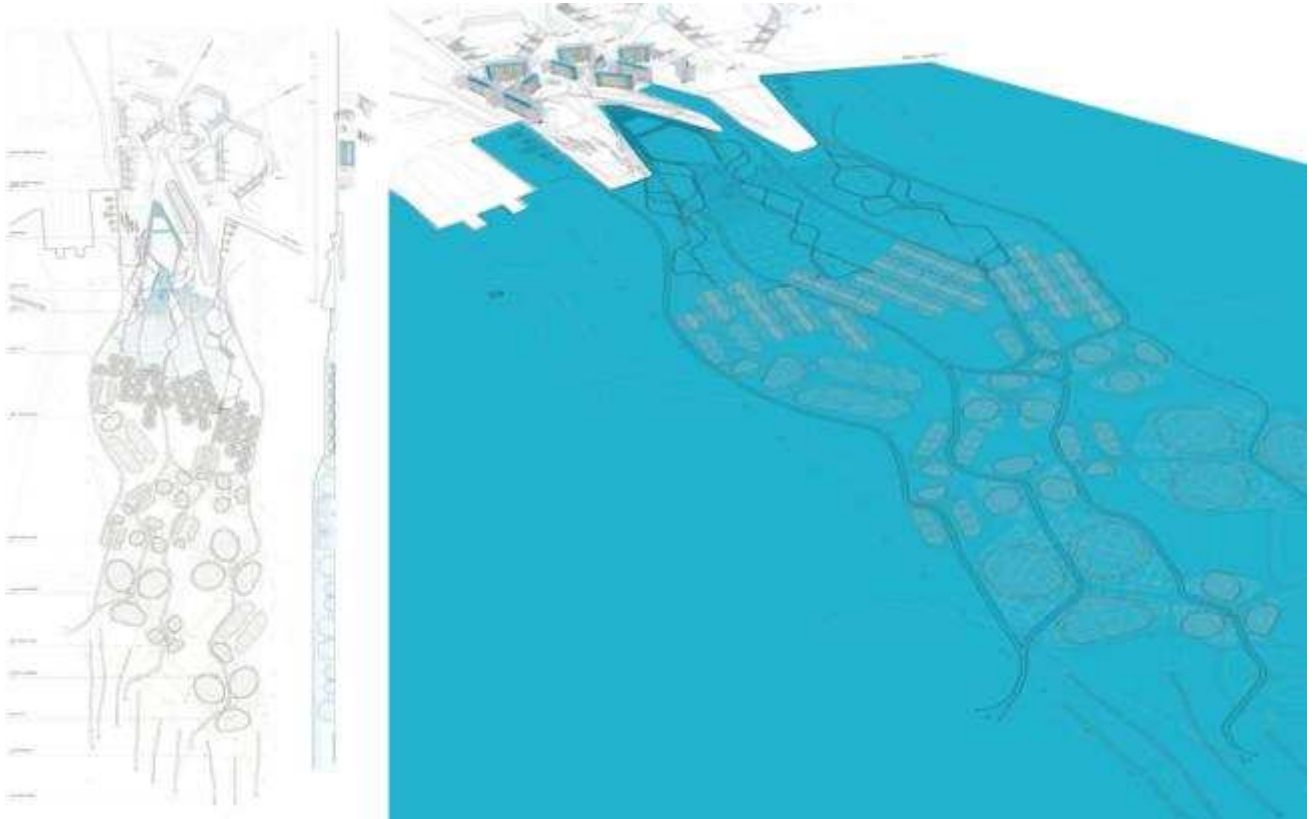
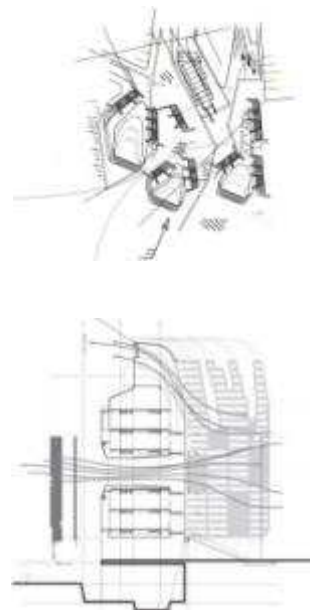


Figure VI : Vue aérienne de la nouvelle ligne de cote, entre territoire des hommes et territoire des saumons.

Sur le même site que le projet précédent, la proposition « Salmon Danse » se fonde sur une hypothèse très différente. Il s'agit de tisser des liens entre la terre et la mer baltique par la constitution d'un véritable champ d'articulation et d'interaction entre le sol et l'environnement marin. Ce champ intermédiaire est composé d'espaces de production liés à la pisciculture, d'habitats, d'espaces publics variant en fonction des saisons et d'un réseau sous-marin de filets. La figure urbaine qui maintient l'ensemble de ce territoire en modifiant la géographie de la ligne de côte est proprement générée par la rencontre entre terre, eau et air.

En effet, le vent, élément déterminant de cette région littorale, est une force impliquée doublement dans la conception du quartier. D'une part, il participe directement à une nouvelle calligraphie de l'espace habité puisque l'implantation et la forme des bâtiments sont déterminées par les lignes d'expositions aux vents. Ces édifices sont pensés comme des écrans de protection, autorisant dès lors la création d'espaces publics abrités habitables et appropriables. D'autre part, le vent est mobilisé



comme une source d'énergie : des dispositifs techniques de génération d'électricité à partir de l'énergie éolienne sont articulés de façons variées à la forme urbaine.

L'eau est, elle-aussi, appréhendée dans sa double dimension. Élément majeur du paysage de Tallin, la mer est d'abord l'expression d'une modulation saisonnière. Passant alternativement de l'état liquide en été à l'état solide en hiver, elle transforme les usages du territoire : les passages deviennent limites, les parcours et les accès s'ouvrent ou s'interrompent au fil de l'année. Cette articulation rythmique entre les espaces habités et les dynamiques de l'eau est une des manières dont le projet assure des « prises » sur la nature. La « prise » est ici à entendre dans le sens que lui donne Augustin Berque, c'est à dire, comme *affordance*. « Un milieu, écrit-il, se manifeste en effet comme *un ensemble de prises avec lesquelles nous sommes en prise (...)* ce sont des réalités mésologiques (...), l'avec-soi qui se réalise dans la relation d'une société à l'espace et à la nature. »⁴⁹⁸ Nous avons déjà mentionné comment les espaces habités sont eux-aussi en prise sur les lignes de vents.

L'autre dimension de l'eau abordée ici est celle qui envisage cet élément comme le milieu de vie des poissons. En inventant un programme inédit, une ferme piscicole, le projet interroge un autre rapport à la mer, lui-aussi fort présent dans l'environnement de la mer baltique. L'élevage des saumons et des truites est une occasion de plus de former une relation symbiotique entre terre et mer. La connaissance approfondie des techniques d'élevages développée par l'équipe est au service, non seulement de considérations liées à l'alimentation d'une population, mais aussi à la structuration spatiale des lieux. Les dispositifs techniques, et notamment les bassins, les filets immergés, les bouées, participent tous de l'instauration d'un espace habitable, d'un paysage de coexistence entre les hommes et d'autres formes de vie. Vivants et habitants partagent un milieu qui leur devient commun.

La grande pertinence de ce projet émane donc de ces multiples reliances qui ne cessent d'ouvrir des trajets, des interactions et d'instaurer un milieu habitable, un transmilieu(x), authentique interface entre une société et une strate biophysique. Les éléments ne sont pas, ici, pensés pour eux-mêmes, mais toujours pris dans des nouages : l'eau et la terre, le vent et la terre, le vent et l'eau. Et ces nouages sont tout autant physiques que symboliques ou phénoménologiques.

⁴⁹⁸ Augustin Berque, *Médiance – de milieux en paysages*, op.cit., p.101

E10 – Kolding (Norvège) – « When the sky tears » (Stine Christiansen, Luise Lorenc)



Figure VII : Plan de l'extension urbaine et vue des types d'articulation entre ville et nature.

Le déplacement du site, actuellement en limite de la ville, dans une zone plus éloignée, offre la possibilité à la ville de Kolding de réfléchir à une extension raisonnée de son emprise. Le site se situe entre la ville existante et la rivière invite à proposer une nouvelle limite de la Kolding, entre une ambiance urbaine et un paysage ouvert caractérisé par une importante biodiversité.

Il est question d'étendre la ville sur un territoire naturel sauvage, et la stratégie adoptée par l'équipe va consister, non à fusionner mais au contraire à créer une distance entre sol naturel et sol urbain. Le quartier qui se déploie est ainsi conçu comme un archipel d'îles habitées flottant

sur la nature. Ce dispositif répond à un double enjeu. D'une part il s'agit de protéger le biotope en réduisant au maximum l'empreinte urbaine et en densifiant des zones très circonscrites. Entre les plateformes, la faune et la flore peut circuler. Mais d'autre part, s'il s'agit de protéger la nature, un objectif du projet est aussi de protéger les quartiers d'habitation des inondations éventuelles dues aux crues de la rivière. Lors de fortes pluies, l'eau peut monter et s'infiltrer entre les plateaux.

Cette franche distinction entre un hors-sol artificiel et un terrain naturel permet donc d'attirer le paysage au cœur de l'urbanisation et de multiplier les situations limites entre habitat et nature. Les situations de bordures s'en trouvent multipliées, développant des usages nombreux en relation avec la vie urbaine d'une part et les pratiques liées à la nature de l'autre.

Les ambiances imaginées par le projet, à travers les images produites, sont très fortement marquée par la mise en œuvre de coexistences multiples. Entre les hommes et les autres vivants, entre les éléments naturels évoqués par la terre ou la pluie.

E10 – Triel sur Seine (France) – « Fieldwork » (Valérie Helman, Magali Euverte)

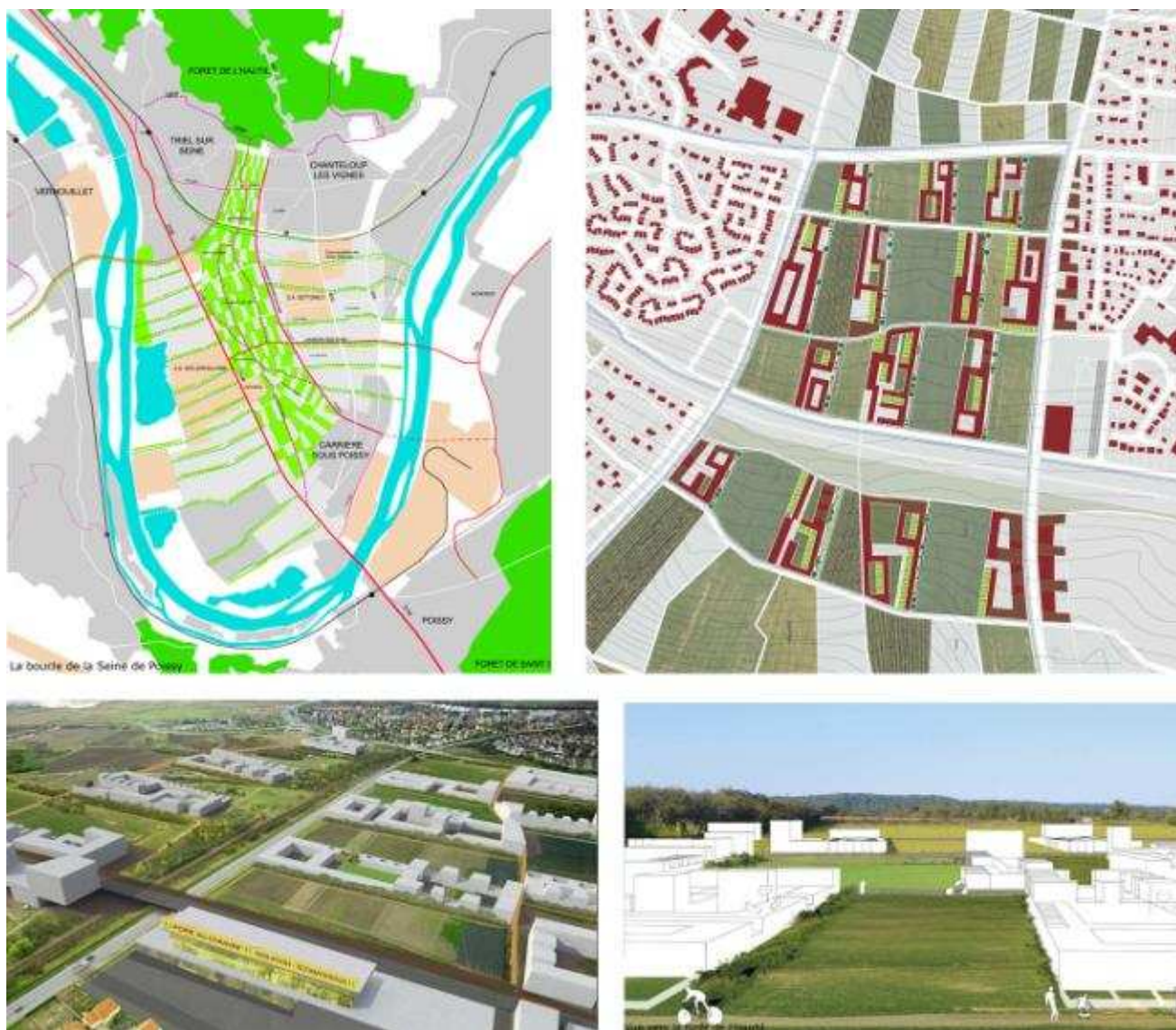


Figure VIII : Plans et vues du projet, montrant l'articulation entre les îlots urbains et les éléments naturels.

Situé dans la boucle de Chanteloup, à une quarantaine de kilomètres de Paris, le site se déploie entre la forêt de l'Hautil et la Seine. La pression foncière qui s'y développe fait craindre à la ville un développement anarchique et une disparition des terres agricoles. C'est aussi un bio-corridor qui menace de disparaître puisque Chanteloup-les-Vignes et Triel-sur-Seine tendent à réduire la largeur de cette bande reliant à la forêt au fleuve.

La stratégie du projet cherche à maintenir deux objectifs : la liaison est-ouest entre les deux communes et la liaison nord-sud entre les deux

espaces naturels de la forêt et du fleuve. Il s'agit donc de poser le problème du croisement entre ville et nature. L'équipe va y répondre par une figure d'implantation en damier, alternant îlot bâti et champs. Cette fragmentation de l'espace urbain ménage des passages et des vues sur le grand paysage, profitant de la légère déclivité du site. La création d'une nouvelle avenue permettant le passage d'un transport en commun en site propre, ainsi que le développement de circulations douces réservées aux piétons et aux vélos participant d'un maillage fin rendant le territoire poreux et accessible, sans en dégrader les qualités.

C'est également une autre « vie urbaine » qui est proposée ici puisque les logements, les activités, sont amenés à entrer dans une relation étroite avec le monde agricole, ses rythmes et ces cycles saisonniers. La démarche va à l'encontre d'une stratégie largement portée par le modernisme consistant à sanctuariser de grands territoires pour les préserver. Ici, au contraire, la préservation d'une activité comme l'agriculture est permise, non par son éloignement mais par sa proximité à la ville. C'est l'interrelation qui, en proposant un milieu habité plus complexe, plus diversifié, contribue à la pérennisation des composantes.

E9 – Bordeaux (France) - « Field » (Tomà Berlanda, Lorenzo Bronner, Andrea Viglino)

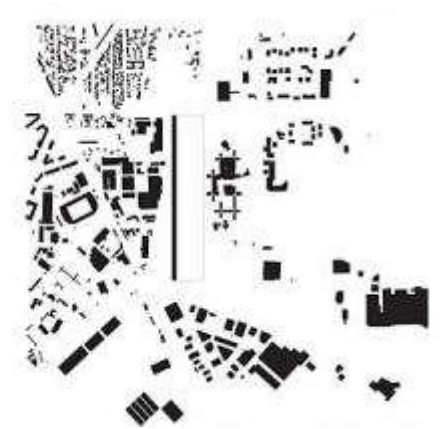


Figure IX : Le bâtiment linéaire et le « field ».

Le site, en périphérie de Bordeaux, est constitué d'une grande friche industrielle occupée par des voies ferrées. Le projet consiste à mettre en place un grand parc urbain afin de connecter des parties de la ville jusque là isolées. Le parc, nouvel espace public, s'étend sur 735 m de long, il est bordé par un bâtiment unique en structure bois de 15 m de large et de 3 niveaux. Le « field » doit recevoir de nombreuses activités, à l'instar du bâtiment linéaire qui le jouxte, répondant aux différentes attentes de la population (jardins, zones de détente, espaces d'activité, centres culturels et pédagogiques). De même la construction se présente comme un container susceptible de loger des habitations, des activités, etc.

La figure proposée par le projet illustre bien la fonction articulante qui constitue une des propriétés principales de cet opérateur de reliance. En effet, le plan exprime clairement l'inscription d'une dimension, d'une mesure, presque d'un étalon, cherchant à maintenir ensemble des échelles diverses. Ainsi l'échelle du parc et du bâtiment linéaire entre en résonance avec le territoire métropolitain tout entier. Le projet insiste sur cette dimension qui dialogue non seulement avec les barres du quartier des Aubiers mais aussi avec les entrepôts voisins. Le rapport au ciel et au grand paysage est garanti par le grand vide généré par le dispositif, et par la plasticité de la ligne horizontale de l'édifice.

Le rythme inédit instauré par la figure mobilise des éléments-prises qui trouvent dans la configuration l'occasion d'entrer dans de nouveaux rapports. Par exemple la ligne de tramway croise le *field* et ses

alternances de jardins et de zones d'activités culturelles, les entrepôts de la zone industrielle voisine sont pris dans une résonance plastique qui les relie avec les immeubles d'habitations par l'intermédiaire du bâtiment linéaire.