



LA MATÉRIALITÉ COMME RÉCIT

D'UN RÉCIT CULTUREL À LA PRODUCTION D'UNE PENSÉE

GHISLAIN HIS

Faire un projet d'architecture, c'est bien souvent partir de l'analyse préalable d'un site ou d'un programme. Mais pourquoi ne pas, à l'inverse, commencer par ce avec quoi l'on finit par construire : les matériaux ? Produire une matérialité, est-ce, comme un programme ou un site, élaborer un récit culturel déterminant notre perception du réel ? L'écriture étant elle-même une matière qui invente des récits, déterminer une matérialité en architecture se rapprocherait-il de l'écriture d'un texte en littérature ?

« Dans un café, communication de travail entre deux types qui se communiquent leurs sentiments et réflexions à partir de documents divers.

L'un part plutôt d'un système d'explication du monde qu'il démontre à l'aide d'images et de sons assemblés dans un ordre certain.

L'autre part plutôt d'images et de sons qu'il assemble dans un certain ordre pour se faire une idée du monde. »

Jean-Luc Godard



Faire un projet d'architecture, c'est bien souvent partir de l'analyse préalable d'un site ou d'un programme. Mais pourquoi ne pas, à l'inverse, commencer par ce avec quoi l'on finit par construire : les matériaux ? Produire une matérialité, est-ce comme un programme ou un site, élaborer un récit culturel déterminant notre perception du réel ? L'écriture étant elle-même une matière qui invente des récits, déterminer une matérialité en architecture se rapprocherait-il de l'écriture d'un texte en littérature ?

QU'EST CE QUE LA MATÉRIALITÉ ?

Peut-être faut-il commencer par s'entendre sur ce qu'est la matérialité, au moins en architecture. Pour la définir, il est sans doute nécessaire, d'abord, de la distinguer de la matière ou du matériau qui pourtant la construisent.

MATIÈRE, MATÉRIAU, MATÉRIALITÉ

La matière dite première, voire pour certains à l'état naturel, est tout ce qui a une masse et occupe de l'espace, dans quatre états possibles : solide, liquide, gazeux ou plasma. Un matériau, quant à lui, possède des propriétés particulières qui expliquent les raisons de son utilisation dans un objectif précis. On pourrait même dire que dès que quelqu'un envisage d'utiliser une matière pour fabriquer ou construire quelque chose, elle devient matériau. La matérialité serait, enfin, le caractère concret et la qualité d'une construction matérielle, un arrangement spécifique de matériaux.

La matérialité participerait ainsi d'un cycle de transformation progressif de la matière en matériau, puis de matériaux en une matérialité, ce cycle de transformation étant en lui-même un cycle de production.

La question qui se pose est : en quoi consistent ces transformations successives ? Il peut certes y avoir mutation physique ou chimique de la matière pour la transmuier en matériau. Ainsi de l'acier, alliage de fer et de carbone issu de

la fonte et de coke, eux-mêmes provenant de minerai de fer et de houille.

Mais cette transformation peut être tout autant culturelle. Si la majorité des promeneurs voient des arbres dans une forêt publique, l'ingénieur forestier chargé de sa gestion voit déjà dans ce chêne un élément de charpente, au moins un produit, avant même sa découpe pour être vendu en grume. Le sable est une matière. S'il ne fallait le nettoyer, le tamiser et le dessaler pour l'utiliser dans le bâtiment, il pourrait suffire de le désigner comme un matériau de construction pour qu'il le devienne. Dans son principe, il reste le même sable, avec la même apparence, quasiment les mêmes caractéristiques. La simple intention de l'utiliser pour une construction suffit à transformer sa *nature* de matière en matériau.

La matérialité est une mise en œuvre particulière de matériaux (par des architectes, paysagistes, plasticiens, designers, etc.), après que la matière a subi divers cycles de production, de transformation et de distribution dans un cycle de mutations progressives.

Mais la spécificité de la matérialité est-elle bien d'être concrète ? Le caractère qualitatif d'un objet matériel n'est peut-être pas, à proprement parler, matériel lui-même. La mise en relation de matériaux entre eux provoque parfois des sensations physiques, mais peut déclencher aussi des interprétations psychologiques. Ainsi l'ombre ou le reflet participent de l'appréhension d'une matérialité, alors que leur matière est impalpable. De même la lézarde d'un mur – une fissure remplie d'air – appartient bien au mur et à sa matérialité, et pas à l'air qui environne la surface de ce mur. L'absence de matière visible ne signifie pas absence de matérialité. Certains ne pensent qu'à reboucher la faille pour lisser les *imperfections* du mur, d'autres luttent pour la conserver comme signe d'une identité spécifique qui appartient à la matérialité même du mur.

Prenons également l'exemple d'une bulle de savon. Elle est composée d'eau savonneuse et d'air. L'air est une matière (gazeuse). L'air et ses caractéristiques (sa capacité à être comprimé)

devient alors un véritable matériau de construction puisqu'il participe à la structure de la bulle, ainsi que les architectures pneumatiques l'ont développé¹. L'eau savonneuse (liquide) est un matériau issu d'un mélange d'eau et de savon, ce dernier étant lui-même un mélange d'acide gras avec des hydroxydes de sodium et de potassium. L'air enfermé et la pellicule savonneuse qui l'enveloppe, collaborent dans un équilibre commun.

« La bulle de savon est faite de deux sous-systèmes qui sont tous deux des nuages et qui se contrôlent mutuellement : sans l'air, la pellicule savonneuse se dégonflerait, et nous n'aurions plus qu'une goutte d'eau savonneuse. Sans la pellicule savonneuse, l'air serait sans contrôle : il se disperserait et cesserait d'exister en tant que système. Le contrôle est donc mutuel ; il est plastique et il a un caractère de rétroaction. Pourtant il est possible de faire une distinction entre le système contrôlé (l'air) et le système qui contrôle (la pellicule)². »

La matérialité qu'ils produisent est spécifique : effet de légèreté, sensation de fragilité, irisations colorées sur la surface bombée, brillance, transparence et en même temps reflets sur la sphère (avec symétrie horizontale, comme une figure chiasmatisée courbée).

L'ÉCHELLE DE LA MATIÈRE

Une autre manière de comprendre ce qu'est la matérialité serait de dire que la matière ou les matériaux ont des dimensions (taille, poids), une mesure, tandis que la matérialité n'en a

pas : elle peut être la même malgré des matériaux différents.

Toute matière est en effet irréductible. Elle est toujours à l'échelle 1 (ou « échelle réelle »). Il n'est pas possible de modifier l'échelle de la matière, ni par « réduction », ni par « augmentation ».

Comment faire dès lors que l'on utilise des matériaux pour matérialiser une architecture en maquette ? Les lois ou les spécificités d'une matière sont-elles invariantes lors d'un changement d'échelle ?

Il y a plusieurs moyens de penser la matière d'un modèle réduit. La très grande majorité du temps, la maquette est considérée comme une *illustration* en miniature du réel. Elle est alors une représentation d'un projet.

Dans ce cas, la matière utilisée pour la construire est codée et renvoie à une signification autre qu'elle-même. Le carton plume illustre de la maçonnerie, le balsa figure le bois, de la peinture gris métallisé permet de représenter une surface métallisée (difficile néanmoins de dire si c'est du zinc ou de l'acier), le rhodoïd remplace le vitrage. La maquette, dans ce cas, a une matérialité symbolique.

Ou alors la matière est *neutralisée* par la maquette afin de ne représenter que le jeu des volumes, ou l'insertion dans le site. À l'exemple de la maquette blanche, la matière n'a dans ce cas pas d'existence matérielle autre que celle de rendre concret un jeu de volumes, une pensée de *l'espace*. On peut dans ce cas prétendre que la maquette n'a pas de matérialité. Le carton blanc pourrait aussi bien devenir du bois,

¹ Les architectures à simple peau, plus que celles à double peau.

² Extrait de la conférence donnée le 21 avril 1965 par le philosophe et épistémologue viennois de renom Karl Raimund Popper (1902–1994) à l'université de Washington (au Memorial Arthur Holly Compton) intitulée : « *Of clouds and clocks* » (« Des nuages et des horloges »). La totalité du texte de la conférence est traduite en français in *La connaissance objective*, Aubier, 1991, p. 319–382.

3 « La composition, qui doit viser l'expression, se modifie avec la surface à couvrir. Si je prends une feuille de papier d'une dimension donnée, j'y tracerai un dessin qui aura un rapport nécessaire avec son format. Je ne répéterais pas ce même dessin sur une autre feuille dont les proportions seraient différentes, qui par exemple serait rectangulaire au lieu d'être carrée. Mais je ne me contenterais pas de l'agrandir si je devais le reporter sur une feuille de forme semblable, mais dix fois plus grande. Le dessin doit avoir une force d'expansion qui vivifie les choses qui l'entourent. L'artiste qui veut reporter une composition d'une toile sur une toile plus grande doit, pour en conserver l'expression, la concevoir à nouveau, la modifier dans ses apparences, et non pas simplement la mettre au carreau. » Henri Matisse, *Écrits et propos sur l'art*, Hermann, 1972, p. 43.

4 Henri Matisse, *op. cit.*, note 95, p. 129.

5 Galilée avait déjà observé que les lois de la physique ne sont pas homothétiques : celles qui régissent le vol dans l'air d'une maquette d'avion, par exemple, sont différentes de celles qui régissent le vol dans l'air d'un avion grandeur nature. L'architecte catalan Antoni Gaudí comme Richard Buckminster Fuller ou Frei Otto ont pu constater la relativité des tests techniques sur des maquettes à échelle réduite par rapport à ceux sur prototypes à l'échelle 1.

6 Groupement d'architectes : Localarchitecture / Danilo Mondada : Antoine Robert-Grandpierre, EPFL IBOIS : Yves Weinand, Hani Buri, Bureau d'étude Weinand.

en panneaux vernis ou en lames brutes qui se patinent avec le temps, que du béton gris ou de la brique rouge lors de la réalisation à l'échelle 1. Dans ces deux cas, la réalité physique de la matière de la maquette est contrainte par une idée, par une intention préalable, que ce soit au moment de la conception (neutralisation) ou au moment de la communication (illustration). Mais il est également possible de considérer la matière de la maquette d'architecture comme une origine du projet, comme un procédé de conception qui prend en charge les spécificités des matériaux utilisés pour la construire. Dès lors, quelle que soit l'échelle réduite de la maquette, la matière est toujours considérée comme à l'échelle 1 avec ses qualités et caractéristiques propres, sa matérialité spécifique (de couleurs, de transparence, de souplesse, de résistance, de dimension, de poids, d'odeur, etc.) qui détermine le projet. Par exemple, la paraffine peut-être utilisée pour ses capacités à être modelée, fondue, à être translucide, ce qui produit un certain type de matérialité pour une maquette à une certaine échelle. Il ne s'agira pas, bien entendu, de construire le projet avec de la paraffine, mais bien de retrouver, avec d'autres matériaux, les qualités qu'elle arrivait à exprimer. Ce pourrait être avec des toiles, alors même que la matérialité de cette maquette aurait été bien différente avec l'utilisation de tissu.

La même maquette aurait fabriqué une autre matérialité si elle avait été élaborée en terre, en plâtre, en papier mâché, ou en résille métallique, par exemple.

Quasiment systématiquement, chaque changement d'échelle de la maquette contraint le concepteur à utiliser de nouveaux matériaux, ainsi qu'on ne peut agrandir un tableau « au carreau³ ». Comme le dit le peintre Henri Matisse, « 1 cm² d'un bleu n'est pas aussi bleu qu'un mètre carré du même bleu⁴ ».

La résistance de la matière devient prétexte à création. Les changements de matière provoquent des inflexions formelles de la maquette (et de la matérialité du projet également) qui induisent des bouleversements profonds du projet lui-même. Ainsi par exemple, un projet en forme d'origami dont la maquette en papier plié est très difficile à réaliser avec le même matériau à l'échelle 1 : il faut lui trouver une autre matière qui informera différemment le projet⁵. C'est ainsi que le laboratoire iBois de l'EPFL (École polytechnique fédérale de Lausanne), sous la direction d'Yves Weinand, a fini par construire en panneaux de bois (du contre-collé d'épicéa) la forme pliée de la chapelle de Saint-Loup à Pompaples (Vaud, Suisse)⁶.

En travaillant ainsi, à partir d'une matérialité que des maquettes de matières variées peuvent provoquer à différentes échelles, il est possible

La matérialité produit des effets, des ambiances, des univers, des atmosphères qui dépendent des matières utilisées et de leurs caractéristiques mais qui ne s'y réduisent pas.

de considérer la construction finale comme une maquette, elle aussi, enfin en phase avec l'échelle réelle de sa matière.

Travailler à partir de la matérialité, plutôt qu'à partir d'une idée qu'il s'agit de représenter avec des matériaux, permet de distinguer dans le processus créatif ce qui ressort de la représentation (un sens préalable à démontrer) et quand il s'agit de conception (la production d'un sens).

MISE EN ŒUVRE D'EFFETS

En tant que mise en œuvre spécifique de matériaux entre eux, la matérialité produit des effets, des ambiances, des univers, des atmosphères qui dépendent des matières utilisées et de leurs caractéristiques (brillances, transparences, sonorités, etc.) mais qui ne s'y réduisent pas.

Ainsi, selon la manière dont les matériaux sont mis en relation, une matérialité peut produire un effet de légèreté avec des matériaux réellement lourds, comme à l'inverse un effet de masse avec des matériaux très légers. Elle peut engendrer un effet de transparence avec des matériaux opaques, donner le sentiment du grand avec du petit, ou de la profondeur avec des plans, impliquer une impression d'ouverture de loin avec une fermeture de près, ou l'inverse. Il ne faut pas confondre la transparence littérale et phénoménale⁷ : la première est réali-

sée avec des matériaux réellement transparents, la seconde pas nécessairement.

Il est possible d'échanger autour de la perception d'un matériau et de ses qualités physiques particulières : il est rugueux ou lisse, mat ou brillant, froid ou chaud, noir ou blanc, sec ou humide, lumineux ou sombre, etc. L'expérience esthétique (au sens de *ressenti*) de la matérialité convoque d'autres expériences passées, des souvenirs, et déclenche des émotions, des affects. Si l'on peut décrire objectivement la perception d'une matière ou d'un matériau, les phénomènes de la matérialité convoquent plus sûrement les sensations, voire les sentiments.

« La couleur verte des prés est de l'ordre de la sensation objective, comme perception d'un objet des sens ; son caractère agréable appartient en revanche à la sensation subjective, par laquelle aucun objet n'est représenté, c'est-à-dire qu'elle est de l'ordre du sentiment⁸. »

Dans le langage courant, des expressions toutes faites parlent de « matériaux nobles » ou de « bois chaleureux ». Ces jugements de valeur désignent-ils les matériaux en eux-mêmes ou des matérialités spécifiques ?

Ne sont-ce pas les traitements du bois qui rendent celui-ci chaleureux ? C'est sans doute moins la qualité intrinsèque d'un chêne premier choix qui le rend noble que la manière dont il est travaillé. Il est tout autant possible de rendre

⁷ Lire à ce sujet l'article de référence de Colin Rowe et Robert Slutzky, « Transparency, Literal and Phenomenal », in *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, vol. 8, 1963, et vol. 13/14, 1971 ; trad. *Transparenz*, 1968, rééd. Basel, Birkhäuser, Zürich : ETH, 1974 [Le Corbusier Studien 1] et 1989, et *Transparence réelle et virtuelle*, Paris, Demi-cercle, 1992. La traduction française du titre est, hélas, plus imprécise que le titre original.

⁸ « Quand j'appelle "sensation" une détermination du sentiment de plaisir ou de déplaisir, le terme signifie tout autre chose que quand j'appelle "sentiment" la représentation d'une chose (par les sens, en tant que réceptivité appartenant à la faculté de connaître). Dans ce dernier cas, en effet, la représentation est rapportée à l'objet, alors que dans le premier elle n'est rapportée qu'au sujet, et elle ne sert à aucune connaissance, pas même à celle par laquelle le sujet se connaît lui-même. Or, dans la définition que nous avons donnée plus haut, nous entendons le mot "sensation" comme représentation objective des sens ; et, pour ne pas risquer sans cesse d'être mal compris, nous désignerons par le mot, d'ailleurs courant, de "sentiment", ce qui doit nécessairement rester toujours purement subjectif et ne peut absolument pas constituer la représentation d'un objet. » Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger, I. Analytique du beau*, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 133.



noble une mise en œuvre de briques rustiques que de rendre vulgaire⁹ l'utilisation du marbre blanc de Carrare. Quand le béton est blanc et lisse, l'expression «bétonner» est moins employée que lorsqu'il s'agit d'un béton gris mis en œuvre de manière grossière. D'ailleurs, ce verbe «bétonner» est parfois utilisé pour désigner de manière dégradante des constructions, même quand celles-ci ne sont pas construites en béton.

Ces sentiments, appréciations morales ou sociales, sont ainsi portés moins sur les matériaux que sur la manière dont ils sont mis en œuvre et les effets qui en découlent, sur leur matérialité. Ils sont moins techniques que sensibles. Il n'existe ainsi sans doute pas de mauvais matériau, mais sans doute des manières maladroites ou inappropriées de les mettre en œuvre.

Ces expressions métaphoriques ne sont pas toutes les mêmes dans tous les pays du monde. Ces sentiments sont conditionnés par la culture. Toute réalité physique n'est-elle pas d'abord un récit dans une langue qui permet de la nommer, de la voir, de la faire apparaître à la conscience? Si matière et matériaux sont un récit basé sur une réalité physique que l'on peut toucher, sentir, la matérialité est un récit basé sur des systèmes de correspondances culturelles, des formes et des matières qui évoquent d'autres choses qu'elles-mêmes.

«L'«œil» est un produit de l'histoire reproduit par l'éducation¹⁰.»

Et bien souvent, celui qui part d'une idée et essaye de lui donner forme et matière contraint quelque peu les caractéristiques du matériau à son dessin et ses desseins. Alors qu'à l'inverse, celui qui part d'un matériau produit une forme en lien direct avec ses caractéristiques propres. L'architecte américain Louis I. Kahn (1901–1974) aimait à dire que «même une brique veut être quelque chose».

«Quand vous pensez à la brique, vous lui demandez : «Que veux-tu brique?» Et la brique répond : «J'aime l'arc.» Et si tu dis à la brique : «Écoute, les arches sont chères, et je peux utiliser un linteau en béton sur une baie. Que penses-tu de cela, brique?» Et la brique dit : «J'aime l'arc.» Et c'est important, voyez-vous, que vous honoriez le matériau que vous utilisez [...] Vous ne pouvez le faire que si vous honorez la brique et que vous la glorifiez plutôt que ne pas lui rendre ce qui lui est dû¹¹.»

ÉCRIRE LA MATÉRIALITÉ

Pour bien comprendre un bâtiment, il est nécessaire d'en lire le récit culturel. Mais, pour bien le décrypter, il est sans doute nécessaire de savoir comment il a été écrit.

LE RÉCIT COMME REPRÉSENTATION

Car la conception d'une architecture sur la base de sa matérialité future est bien souvent très difficile à représenter graphiquement. Penser en maquette est toujours possible, on l'a vu; en revanche, faire comprendre qu'il ne faut pas voir dans les matériaux de la maquette une représentation des matériaux futurs mais l'expression d'une matérialité, nécessite beaucoup d'énergie, de discours et de force de conviction. Quoi qu'il en soit, la description des phénomènes attendus nécessite un recours aux mots : les images peinent à les montrer. La matérialité induit une forme d'écriture.

Ainsi lorsque l'architecte français Jean Nouvel (1945–) a conçu le projet pour la Fondation Cartier (1994) boulevard Raspail à Paris, il a été confronté à la représentation de la matérialité – on devrait dire des matérialités – du projet. Comment rendre compte, en effet, à la fois de l'effet de présence d'une façade sur rue, tout en montrant en même temps sa transparence? La différence entre quand il y a du verre et quand il n'y en a pas est compréhensible par les reflets du vitrage. Derrière cette première façade sur rue, celle du bâtiment est également en verre, dont la transparence renvoie encore à un autre pan vitré donnant sur un jardin que l'on peut aussi percevoir. Selon l'heure et l'ensoleillement, le jour et la nuit, l'été ou l'hiver, les effets de transparences et de reflets se superposent et se combinent sur les trois plans vitrés successifs et font se confondre les images. Il a bien fallu, devant des représentations graphiques figées, que l'architecte élabore également un discours racontant ces variations. Et il a bien fallu que les commanditaires le croient sur parole. Ce type de matérialité avait déjà été expérimenté par le même architecte dans le hall de circulation de l'Institut du monde arabe à Paris (1981–1987). Ici, les reflets se succèdent sur toutes les surfaces réfléchissantes, habillages d'innox poli, mains courantes en aluminium ou ascenseurs vitrés, et font se confondre le réel

⁹ Au sens du latin *vulgus*, ce qui est ordinaire, commun, qui concerne un grand nombre de gens.

¹⁰ Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, éd. de Minuit, 1979 (le texte cité est issu de l'introduction p. 1 à 8 hors numération).

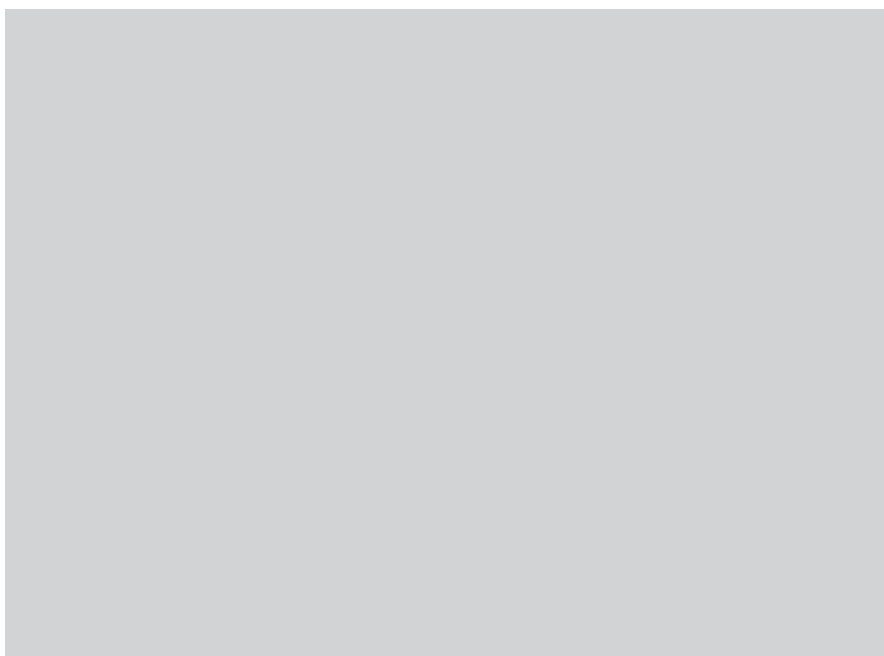
¹¹ «If you think of Brick, you say to Brick, "What do you want, Brick?" And Brick says to you, "I like an Arch". And if you say to Brick, "Look, arches are expensive, and I can use a concrete lintel over you. What do you think of that, Brick?" Brick says, "I like an Arch". And it's important, you see, that you honor the material that you use. [...] You can only do it if you honor the brick and glorify the brick instead of shortchanging it.» Louis I. Khan, «Even a brick wants to be something» in John Lobell, *Between silence and light*, Shambhala, 1985, p. 40.

matériel d'une surface avec des images virtuelles qui se projettent en divers endroits. Le vide devient habité par cette matérialité et en rend palpable l'épaisseur, comme lorsque des fumigènes éclairés permettent de mieux saisir la texture de la lumière. Avec les moucharabiehs en façade qui fonctionnent comme des diaphragmes, on a le sentiment d'être dans la boîte noire d'un appareil photographique où des formes d'ombre et de lumière impriment nos plaques sensibles.

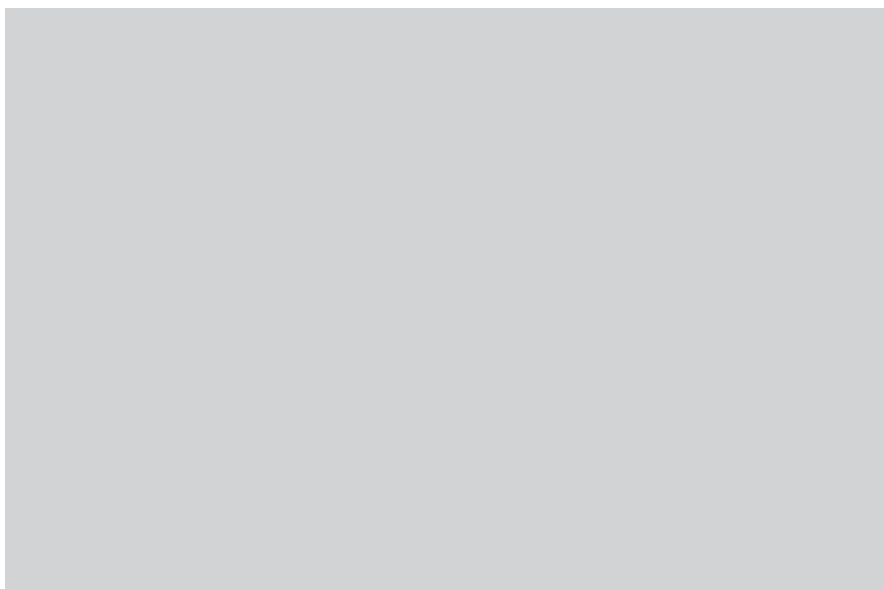
L'artiste américain Dan Graham (1942–) travaille lui aussi des matérialités similaires faites de confusion de reflets et de transparences sur des surfaces vitrées, planes ou cintrées. Les matérialités architecturales pré-supposent ainsi bien souvent un récit. Ceci est d'autant plus vrai lorsque ces phénomènes mouvants ne sont pas forcément produits par des matières visibles.

Des matérialités non tectoniques ne sont pas pour autant virtuelles ou immatérielles : le confort d'un lieu dépend fortement de la température, de l'humidité (quantité de vapeur d'eau), des odeurs ou des parfums, de la pression de l'air et de ses vibrations (qualité acoustique : résonance, silence, écho), de l'absence de polluants divers (qualité de l'air, ventilation). Ces matières invisibles et variables, qui répondent aux exigences actuelles en termes d'énergie et de maîtrise des ambiances, engagent à s'intéresser à la matérialité de la durée, du temps, de l'instant. Le matériau est alors pensé moins comme un objet inerte que comme un *événement*.

Hors la primauté de la vue, ces matérialités précisent une habituelle pensée de l'*espace* en le désignant moins comme vide que comme un *milieu de vie*, ou un *environnement*, plus ou moins déterminé par la météorologie. L'architecte suisse Philippe Rahm (1967–) s'interroge d'ailleurs pour



Lumières, reflets, transparences remplissent le volume du hall de circulation de l'Institut du monde arabe d'une matérialité sans matière.



Dan Graham, *Belgian Funhouse* (2004), Middelheim Museum, Anvers. Les reflets des personnes à l'extérieur se superposent aux personnes à l'intérieur, visibles en transparence.



savoir si la convection, la conduction et l'évaporation ne seraient pas les nouveaux outils de conception architecturale, si les phénomènes climatiques ne seraient pas les nouveaux matériaux pour construire des atmosphères.

« *La recherche que Philippe Rahm a engagée sur les propriétés météorologiques de l'architecture procède de ce principe déductif. En définissant le médium de l'architecture à partir des propriétés météorologiques de l'espace, que sont la température, l'humidité relative et l'intensité lumineuse, Philippe Rahm s'éloigne à la fois de l'architecture ancienne et de l'architecture moderne, puisque l'organisation architecturale porte alors exclusivement sur le vide et qu'une part prépondérante est accordée aux propriétés invisibles de ce vide*¹². »

LE RÉEL DE L'ARCHITECTURE EST BASÉ SUR DES RÉCITS

On tient d'ordinaire le projet d'architecture comme la combinaison d'au moins trois niveaux de réel : la commande (le programme), ce qui préexiste (le site, qu'il soit vierge ou avec des bâtiments, et leur histoire), et des matériaux (pour construire).

Il est assez aisé de considérer le programme comme un récit. Il s'agit bien d'un texte écrit par une ou plusieurs personnes dans un contexte circonscrit, avec la volonté de projeter une vision personnelle dans un futur proche, un désir de construction ou d'aménagement, une rêverie. Que la prose soit très technique, fonctionnelle ou métaphorique, que l'on puisse lire ou non entre les lignes des intentions implicites, la commande à la base de tout projet architectural est une production culturelle de l'ordre de la narration.

Il est sans doute moins direct de saisir un site existant, naturel ou artificiel, pour un récit. Pour en prendre conscience, et à moins d'étudier l'histoire du paysage (d'origine plus picturale que géographique), il est intéressant d'expérimenter une visite d'une portion de territoire

avec des personnes de cultures, de langues différentes ; des Européens et des Japonais, par exemple. Tandis que les premiers voient précisément les formes, limitées par leur contour, les masses et tout ce qui ressort plutôt du plein, les seconds ne saisissent principalement que le vide, l'espace entre ces formes : le vent, le vol des oiseaux, les sons et les odeurs... comme si les bâtiments n'avaient aucune présence.

Le visible est fonction de la langue, fonction de la culture qui permet de saisir certaines choses comme du réel, et pas le reste. Avant d'avoir réussi à les nommer et les classer en catégories, les nuages étaient moins des phénomènes météorologiques que le signe d'une limite divine entre l'ici-bas et l'au-delà¹³. La perception des nuances de blanc des Inuits est fonction de leur capacité à nommer les différents états de la neige : ils possèdent au moins cinquante mots différents pour les désigner. Les nomades du désert connaissent eux aussi des mots spécifiques pour désigner les différentes nuances de beige, jaune, ocres et bruns qui leur permettent de se repérer, géographiquement et temporellement, dans le désert.

Une matière ou un matériau n'existe donc pas *en soi*. Il est forcément lié à une langue qui permet de le distinguer. Il dépend des projections culturelles qu'on lui attribue.

Les trois religions monothéistes placent leur Dieu unique au ciel. Pas étonnant dès lors de constater, comme l'a fait le philosophe Jacques Derrida¹⁴, que les métaphores structurantes de la langue française font l'apologie de la lumière comme symbole du bien, quand l'obscurité du sous-sol est considérée comme le lieu des enfers.

« *Antérieure à toute présence déterminée, à toute idée représentative, la lumière naturelle constitue l'éther même de la pensée et de son discours propre*¹⁵. »

Pourtant les divinités solaires, plutôt masculines (Zeus, Apollon), étaient initialement équilibrées avec les divinités de la nuit (Dionysos, l'ivresse et la musique). L'architecture occiden-

¹² Guy Lelong, « Philippe Rahm ou l'architecture déduite de ses propriétés météorologiques », in 20/27 [vingt vingt-sept], n° 6 (2012), p. 146-165.

¹³ Hubert Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Seuil, 1972.

¹⁴ Jacques Derrida, « La mythologie blanche [la métaphore dans le texte philosophique] », *Poétique*, n° 5, dossier « Rhétorique et philosophie », Seuil, 1971, p. 1-52.

¹⁵ « [...] Tout en échappant au cercle logique qui l'a tant occupé, Descartes inscrit la chaîne des raisons dans le cercle de la lumière naturelle qui procède de Dieu et revient à Dieu ». Jacques Derrida, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 49.

tale travaille avec la lumière qui vient d'en haut quand les débords de toits des maisons japonaises protègent leurs dieux (les kamis) qui sont sous la surface de la terre.

« Le soleil est ce référent unique, irremplaçable, naturel, autour duquel tout doit tourner, vers lequel tout doit se tourner. [...] Chaque fois qu'il y a du soleil, la métaphore a commencé¹⁶. »

En français, les idées claires, distinctes, sont signes de vérité, de raison et d'intelligence. L'éblouissant, même s'il est aveuglant, mène hors du doute. À l'inverse, les idées floues, les paroles indifférenciées, confuses, évoquent le mensonge, le mal, le danger. L'obscur, le sombre, les ténèbres sont très difficiles à penser positivement dans la langue française alors que ces passions sont des sujets romantiques allemands.

« L'appel aux critères de clarté et d'obscurité souffrait à confirmer ce que nous annonçons plus haut : toute cette délimitation philosophique de la métaphore se laisse déjà construire et travailler par des "métaphores". Comment une connaissance ou un langage pourraient-ils être proprement clairs ou obscurs¹⁷? »

Pourquoi dit-on en français « faire ombre » à quelqu'un, lui « porter ombre », au point que l'on peut avoir envie de le « mettre à l'ombre » quand les Japonais, à l'inverse, font l'Éloge de l'ombre¹⁸? Dans la langue française, comment un gaucher pourrait-il être autrement que gauche, c'est-à-dire maladroit (sinistre, en latin)? Se serrer la main droite est signe de droiture, c'est-à-dire de celui qui respecte, honnêtement et en toute loyauté, le droit. Le gauche comme la gauche sont forcément, dans la langue, signes négatifs de mensonge, de mal-honnêteté, d'impartialité, de gaucherie. Comment penser positivement la moitié d'un monde déprécié par les métaphores le structurant?

Les astrophysiciens sont confrontés parfois à ce genre de difficultés liées à la langue : ils savent qu'il existe quelque chose dans l'espace car ils en perçoivent la présence et les incidences, mais ils ne savent pas ce que c'est, c'est invisible, ça n'existait pas avant (puisque ça n'avait pas été découvert) et il n'existe pas encore de mot pour le désigner. Comment faire alors? Certains ont recours à la poésie pour tenter de dire ce qu'ils ne parviennent à dire scienti-

16 Jacques Derrida, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 36.

17 Jacques Derrida, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 37.

18 Junichirô Tanizaki, *Éloge de l'ombre* (1933), trad. R. Sieffert, Publications orientalistes de France, ALC, 1977.



fiquement avec le vocabulaire à disposition. À ma question, un jour, de qu'est-ce qu'un «trou noir», l'astrophysicien Michel Cassé m'avait simplement répondu que ce n'était ni un trou, ni noir, et que ce qui est sûr, c'est que «*un trou noir, c'est troublant*».

«*La rhétorique classique ne peut donc dominer, y étant prise, la masse dans laquelle se découpe le texte*¹⁹.»

Les récits façonnent notre conscience. La langue s'inscrit dans un récit qui détermine nos jugements. Tout récit est une interprétation culturelle.

L'ÉCRITURE COMME MATIÈRE

Une matérialité, ça se produit. L'écriture comme l'architecture produisent une matérialité.

L'ÉCRITURE COMME MATIÈRE

Dès l'origine, l'écriture pose la question de son support matériel. *Scribere* consiste à tracer, graver, rayer, creuser, inciser, marquer une matière avec un objet pointu. Écrire est donc éprouver physiquement la résistance d'une matière. C'est même, d'une certaine manière, la mise en œuvre d'une matière : une action humaine transforme ses propriétés et en change le sens. Même quand on écrit sur du papier, les traces noires sur la page blanche (la matière) produisent une matérialité : le récit.

Une phrase est une ligne qui possède un début, un milieu, une fin : elle est un moment. Si l'on veut écrire des événements concomitants, l'écriture contraint néanmoins à structurer son histoire dans un certain ordre et dans une durée plus longue que l'instant décrit. Les actions ne sont pas simultanées dans le temps même de la lecture, mais la narration doit donner le sentiment d'événements coïncidents, même s'ils sont décrits quelques pages plus loin, dans un autre lieu. Une forme est à inventer pour y parvenir.

De même, quand une idée tente de s'imposer, force est de constater que l'écrit ne s'y soumet pas aussi facilement. Il ne peut s'agir d'une simple *illustration* littérale. C'est bien plutôt une *construction*. La pensée est contrainte à structurer son raisonnement *dans* la linéarité de la phrase, *dans* l'enchaînement des différentes

phrases successives, *dans* une hiérarchie. Le travail d'écriture commence à la première rature. Celle-ci signale le moment où la matière de l'écriture résiste et contraint à une forme qui lui est propre. La pensée s'en trouve restructurée, souvent vivifiée, parfois affaiblie.

Il pourrait même paraître légitime de s'interroger afin de savoir si l'expression d'une idée ne se réduit pas à la reproduction d'un modèle préconçu socialement ou culturellement et si, finalement, la résistance de l'écriture à cette représentation littérale n'est pas une chance pour la connaissance : elle offre la possibilité de remettre en question un savoir préalable, de le déconstruire pour mieux le reconstruire après les découvertes consécutives au voyage de la matérialisation d'une pensée.

Une phrase est une ligne que l'on devrait, en toute logique, écrire sur un ruban à dérouler au fil de la lecture. Si le livre n'est pas un rouleau, alors la linéarité de la phrase est découpée pour tenir dans une page (déterminée par un format et une reliure). Les phrases sont alors superposées les unes aux autres, marquant plus spécifiquement des places dans une page : la marge, les angles, les bords, le milieu, le haut, le bas, la gauche, la droite, des axes de symétrie horizontaux et verticaux. Les pages assemblées for-

¹⁹ Jacques Derrida, « La mythologie blanche », *op. cit.*, p. 42.

Le roman lipogrammatique *La disparition* de Georges Perec (1936–1982) est célèbre pour avoir, comme contrainte d'écriture préalable, de ne pas utiliser la lettre « e », voyelle la plus utilisée de la langue française mais qui n'existe pas en hébreu (le « é » n'est pas le « e »), la langue maternelle de sa mère disparue pendant la Shoah. Les membres de l'OuLiPo (Ouvroir de littérature potentielle) sont également connus pour jouer à se donner des contraintes d'écriture, souvent à base de problèmes mathématiques, pour inventer de nouvelles structures littéraires. Mais il faut sans doute rendre à l'écrivain français Stéphane Mallarmé (1842–1898) d'avoir été l'un des premiers à considérer le livre comme un site qui détermine un récit, comme dans ce poème typographique pendant lequel le lecteur tourne la page à l'endroit même où le récit narre un virement de bord d'un bateau à voile : « *la voile alternative [...] d'un bâtiment penché de l'un ou l'autre bord* ²¹. »

« *En signifiant à l'écrivain de "céder l'initiative aux mots", Mallarmé a retourné la littérature. Cette formule incite en effet l'écrivain à ne plus se plier à un sens déterminé au préalable pour se laisser au contraire guider par les caractéristiques même du langage [...]. Alors déduit des propriétés formelles mises en œuvre, le sens n'est plus cette autorité que le texte classique se devait de servir [...]* ²². »

Il ne s'agit dès lors pas de partir de l'abstrait (l'idée) vers une mise en œuvre de la matière concrète, mais de partir d'explorations des spécificités des matériaux manipulés, mis en œuvre pour produire du sens, pour construire une pensée, pour concevoir un objet inimaginable au préalable.

L'écrivain français Claude Simon (1913–2005) ne dit pas autre chose dans son discours de Stockholm à l'occasion de la réception de son prix Nobel de littérature, désignant ainsi peut-être une particularité de ce que certains ont appelé le nouveau roman. Il y cite Paul Valéry (1871–1945) : « *Si donc l'on m'interroge ; si l'on s'inquiète [...] de ce que j'ai "voulu dire" dans tel poème, je réponds que je n'ai pas voulu dire, mais voulu faire, et que ce fut l'intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit...* ²³ »

Plusieurs ouvrages de Guy Lelong ²⁴ évoquent et théorisent « *un art déduit des propriétés de son médium* ²⁵ », en littérature avec Mallarmé, dans la musique spectrale avec des phénomènes

ment ce qu'on appelle un volume, qui laisse entendre une profondeur, une tridimensionalité. Si les rimes – une place remarquable à la fin de chaque ligne – peuvent s'entendre à la lecture, les premières lettres de l'acrostiche, tout comme la structure palindromique d'un texte, affirment une certaine autonomie du texte écrit par rapport à son énonciation.

Lorsque le texte prend en compte les spécificités de la page sur laquelle il est écrit, on peut alors parler d'une espèce d'architecture : il s'agit de disposer des caractères noirs dans l'espace blanc d'un rectangle. L'artiste français Patrice Hamel a proposé un ouvrage ²⁰ dont les pages transparentes permettent de lire, dans l'épaisseur du volume, les mots soit en colonnes soit en lignes, toutes fabriquant un récit intelligible racontant le dispositif plurilecturable même du livre.

Quelles nouvelles formes littéraires ou poétiques vont être conséquentes aux livres électroniques et à la spécificité de ce support et de son écran ?

Car certains écrivains n'ont pas pris cette résistance du texte comme un obstacle ou un problème, mais l'ont acceptée et revendiquée comme une contrainte initiale avec laquelle ils ont joué.

²⁰ Patrice Hamel, *Au sens propre*, éditions Jean-Michel Place, collection « Sujet Objet », 2001.

²¹ « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », (revue *Cosmopolis*, 1897), in *La Nouvelle Revue Française*, 1914.

²² « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée. » Mallarmé, « Crise de vers » (1895), évoqué par Guy Lelong in *Révolutions sonores, de Mallarmé à la musique spectrale : une théorie des rapports texte/musique/contexte*, éditions MF, collection « Répercussions », 2010, p. 9.

²³ Paul Valéry, *Variété III*, 1936, p. 63., cité par Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Éditions de Minuit, 1986.

²⁴ Guy Lelong :
– *Le stade, roman in situ*, éditions Les petits matins, collection « Les grands soirs », 2009.
– *Plan libre, représentation radiophonique de la villa Savoye*, livre avec CD, éditions MF, 2005.
– *Daniel Buren*, Flammarion, 2001.
– *Des relations édifiantes*, éditions Les impressions nouvelles, 1992.

²⁵ Guy Lelong, *Révolutions sonores, op. cit.*, p. 11.



sonores à l'origine de la composition, dans l'impressionnisme avec de la pâte colorée (où il s'agit moins de représenter un sujet que rechercher les possibilités lumineuses de la couleur) ou du site dans lequel prennent place les œuvres *in situ* de Daniel Buren.

LE MATÉRIAU COMME BASE DE LA CONCEPTION

À l'occasion d'un concours public, les équipes d'architectes ont toutes au départ les mêmes documents qui présentent le même site, avec le même programme. Pourtant, la très grande majorité du temps, pas une proposition n'est identique à l'autre. Ceci prouve bien que la lecture souhaitée objective du contexte comme du programme est moins déterminée par une analyse à prétention scientifique que par des projections culturelles des architectes eux-mêmes. Ils font des choix, déterminent des formes et des matérialités, qui racontent non pas la particularité d'un site ou l'originalité d'un programme, mais bien d'abord leur personnalité. On pourrait même dire que la lecture du site et du programme est déformée pour correspondre, *in fine*, aux désirs culturels préalables du concepteur. Intuition et intention sont alors sans doute les véritables moteurs de conception du projet. Alors, plutôt que tenter de faire croire à un projet conséquent d'une logique rationnelle, ne serait-il pas plus juste d'accepter de travailler en conscience à partir de ses interprétations personnelles et de ses projections culturelles ?

En architecture, la matérialité peut être un préalable à la conception (et non une simple conséquence) et la pensée peut y trouver une stimulation créatrice. En déduisant un projet des caractéristiques de la matière, l'architecture prend alors acte de ce retournement dans l'histoire de l'art, quand les œuvres sont déduites des propriétés matérielles de leur médium (la construction d'un sens) plutôt que la conséquence d'intentions préalables d'un auteur (un message à transmettre, une histoire à raconter). « Une conception non historiciste de l'histoire de l'art conduit à admettre l'existence de récits transverses. L'un d'eux, ici qualifié par la notion de "déductions de l'art", identifie un renversement de la pensée artistique, apparu avec Mallarmé à la fin du XIX^e siècle et qui se poursuit

jusqu'à aujourd'hui à travers l'ensemble des domaines artistiques. Ce renversement de la pensée peut être ainsi défini : alors que toute une tradition artistique occidentale dominante tend à imposer des idées ou des systèmes a priori aux propriétés des langages, des médiums, voire des lieux d'accueil des œuvres, cette pensée tend tout à l'inverse à déduire un sens multiple de l'exploration de ces propriétés²⁶. »

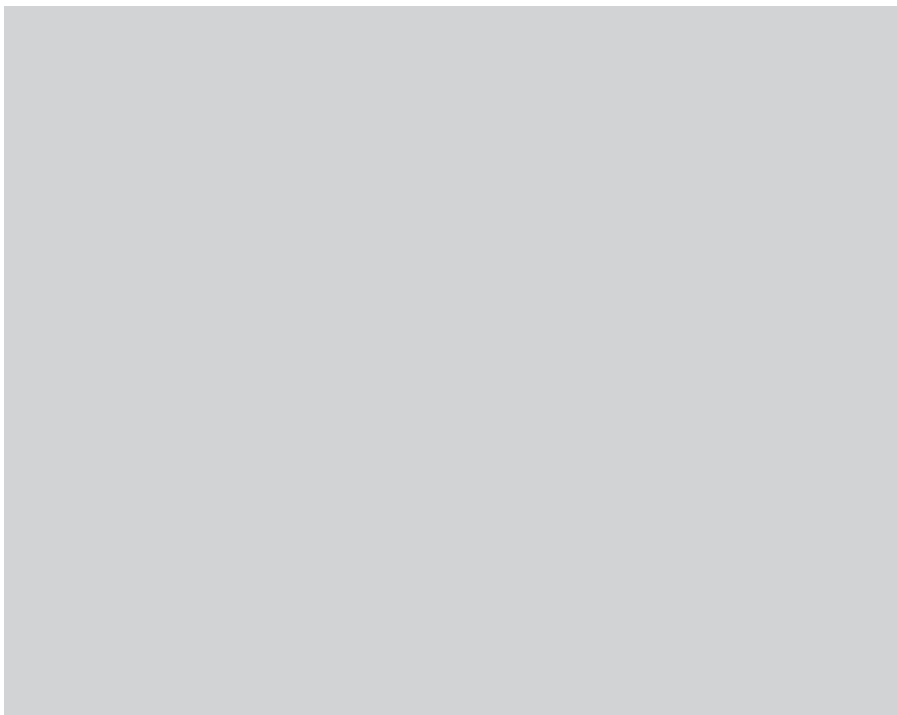
Par exemple, des étudiants architectes de l'École nationale supérieure d'architecture de Nantes²⁷ ont conçu et construit un prototype à partir de plaques de polycarbonate alvéolaire. Ayant récupéré des chutes de différentes dimensions, consécutives aux découpes sur mesure de plaques standard, ils ont observé les spécificités du matériau sous la lumière, dans tous les sens. Plutôt que d'utiliser les morceaux sur la face lisse, ils ont utilisé la tranche coupée comme élément de façade. Ils ont ainsi monté un mur avec les chutes des plaques placées horizontalement, comme on monte un mur de briques. Il en est résulté un effet particulier : les alvéoles apparaissent opaques de près, mais deviennent transparentes à partir d'une certaine distance, quand l'angle de vue est proche de l'horizontale. Ainsi, à côté du prototype, on entend mais on ne voit rien de ce qui se passe à l'intérieur. Quand on s'éloigne, en revanche, la façade se dématérialise et on voit ce qui se passe à l'intérieur.

Les étudiants répondaient justement à un concours Mini Maousse 2009-2010 : *Construire XXS pour les petits* (organisé par la Cité de l'architecture et du patrimoine / Institut français d'architecture). Ils ont ainsi proposé un espace de jeux pour enfants, inaccessible aux parents. Si ces derniers voulaient surveiller leurs bambins, soit ils décidaient de ne pas les voir mais de les entendre et ils restaient alors à proximité de cet espace, soit ils devaient s'en éloigner pour mieux les voir. Ce type de proposition est très difficile à penser avant d'avoir pu l'expérimenter. Sans passer d'abord par la mise en œuvre d'un matériau, est-il possible d'imaginer un programme qui demande à ce que les parents soient obligés de s'éloigner de l'aire de jeux pour enfants afin de mieux pouvoir les surveiller ?

En explorant les spécificités de ce matériau, les étudiants ont ainsi pu construire des matérialités qui échappaient initialement à leur pensée (en plus de ces effets de transparence selon les

²⁶ Guy Lelong, « Philippe Rahm ou l'architecture déduite de ses propriétés météorologiques », in 20/27, n° 6 (2012), p. 146-165.

²⁷ Conception et réalisation : Kristel Guillou, Nolwenn Le Bourhis, Marine Le Vey, Lucille Leday, Aurélien Boué, étudiants en architecture de l'atelier « Habiter le rythme », encadré par Sylvain Gasté, Daniel Grimaud, M. Mouch et Ghislain His, École nationale supérieure d'architecture de Nantes, semestre d'automne 2009-2010. Ces étudiants ne sont pas les seuls à avoir produit ainsi, et de nombreux autres exemples au cours des années 2003-2010 auraient pu être présentés.



Le prototype réalisé fin
2009 début 2010 par les
étudiants en architecture de
l'École nationale supérieure
d'architecture de Nantes :
Kristel Guillou,
Nolwenn Le Bourhis,
Marine Le Vey,
Lucille Leday,
Aurélien Boué.
Transparence de loin
et opacité de près.



distances, leur projet évoquait incroyablement la glace, un iceberg). Ils ont véritablement découvert des capacités du projet d'architecture à produire un programme quasiment impossible à imaginer avant cette expérimentation. Les usages ont été déduits du travail préliminaire sur le matériau.

De même, il est possible de déduire le site d'un projet d'architecture. La méthode habituelle qui consiste à partir du site et d'un programme pour produire une matérialité est totalement retournée : il s'agit précisément d'essayer de faire l'inverse. Comme pour le programme, la matérialité produite évoque des sentiments qui permettent d'imaginer un emplacement particulier. Là non plus, les choses ne sont pas littérales. Ce n'est pas parce que le prototype évoque un iceberg qu'il faut forcément le placer dans un endroit froid, ou proche de l'eau. Il peut surprendre en étant dans une forêt, se retrouver comme une météorite au milieu d'une place urbaine ou d'un trottoir, se retrouver dans un espace de jeux pour enfants à côté d'un toboggan dragon. Le choix du site déduit de la matérialité dépend de ce que l'on veut faire apparaître du site.

Martin Heidegger avait déjà montré combien il est moins sûr qu'un projet soit subordonné à un site, mais combien, au contraire, la possibilité de voir un site est soumise au projet qui y prend place.

«[...] le pont s'élance au-dessus du fleuve. Il ne relie pas seulement deux rives déjà existantes. C'est le passage du pont qui seul fait ressortir les rives comme rives. C'est le pont qui les oppose spécialement l'une à l'autre. C'est par le pont que la seconde rive se détache en face de la première²⁸. »

Avant le pont, les rives étaient indifférenciées. C'est bien le pont qui, en spécifiant un emplacement particulier des rives où il s'implante, permet de les voir.

C'est d'ailleurs bien souvent quand les projets construisent le site que l'on peut mieux parler d'intégration d'une architecture dans son contexte. Étrangement, accepter que le projet lui-même a vocation à tellement transformer le site initial qu'il vaut mieux partir de cette réalité-

là, plutôt que d'essayer de s'y fondre en toute discrétion, est ce qui permet un meilleur respect du site existant. C'est en structurant le site par sa présence qu'une architecture lui donne corps, le fait apparaître à la conscience.

«*Sur le roc, le temple repose sa constance. Ce "reposer sur" fait ressortir l'obscur de son support brut et qui pourtant n'est là pour rien. Dans sa constance, l'œuvre bâtie tient tête à la tempête passant au-dessus d'elle, démontrant ainsi la tempête elle-même dans toute sa violence. L'éclat et la lumière de sa pierre, qu'apparemment elle ne tient que par la grâce du soleil, font ressortir la clarté du jour, l'immensité du ciel, les ténèbres de la nuit. Sa sûre émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air. La rigidité inébranlable de l'œuvre fait contraste avec la houle des flots de la mer, faisant apparaître, par son calme, le déchaînement de l'eau. [...] Debout sur le roc, l'œuvre qu'est le temple ouvre un monde et en même temps, le réinstalle sur la terre, qui, alors seulement, fait apparition comme le sol natal. [...] C'est le temple qui, par son instance, donne aux choses leur visage, et aux hommes la vue sur eux-mêmes²⁹. »*

La matérialité construit une architecture culturelle. Ce récit en construit d'autres qui permettent de penser d'une autre manière le programme et de voir différemment le site. Cette méthode de découvertes mérite d'être expérimentée dans les écoles d'architecture comme une alternative aux reproductions implicites, inconscientes, d'un modèle préexistant. C'est peut-être le meilleur moyen d'enrichir et de renouveler cette culture et ses récits.

B:F

AUTRES RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES NON CITÉES DANS LE TEXTE :

- Cyrille Simonnet, *L'architecture ou la fiction constructive*, éd. de la Passion, 2001.
- Clément Rosset, *Impressions fugitives : l'ombre, le reflet, l'écho*, Les éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 2004.

²⁸ « Les rives ne suivent pas le fleuve comme des lisières indifférentes à la terre ferme. Avec les rives, le pont amène au fleuve l'une et l'autre étendue de leur arrière-pays. Il unit le fleuve, les rives et le pays d'un mutuel voisinage. Le pont rassemble autour du fleuve la terre comme région. [...] Le lieu n'existe pas avant le pont. Sans doute, avant que le pont soit là, y a-t-il le long du fleuve beaucoup d'endroits qui peuvent être occupés par une chose ou une autre. Finalement, l'un d'entre eux devient un lieu et cela grâce au pont. Ainsi ce n'est pas le pont qui d'abord prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même que naît un lieu. » Martin Heidegger, « Bâtir Habiter Penser » in *Essais et conférences*, Gallimard, 1958, p. 180-183.

²⁹ Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art » in *Chemins qui ne mènent nulle part (Holzwege)* (1936), Gallimard, collection Tel, nouvelle éd. 1986, p. 44-45.