



HAL
open science

Recherche sur les formes de la représentation sémantique de l'espace du couvent Sainte-Marie de la Tourette construit par Le Corbusier

Alain Rénier, Marc Jodra, Florence Rénier, Jean-Jacques Anne

► To cite this version:

Alain Rénier, Marc Jodra, Florence Rénier, Jean-Jacques Anne. Recherche sur les formes de la représentation sémantique de l'espace du couvent Sainte-Marie de la Tourette construit par Le Corbusier. [Rapport de recherche] 315/85, Ministère de l'urbanisme, du logement et des transports / Secrétariat de la recherche architecturale (SRA); Ecole nationale supérieure d'architecture de Paris-La Villette / Laboratoire d'Architecture n° 1. 1985. hal-01894348

HAL Id: hal-01894348

<https://hal.science/hal-01894348>

Submitted on 12 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ECOLE D'ARCHITECTURE DE PARIS - LA VILLETTE

LABORATOIRE D'ARCHITECTURE N° 1

315

RECHERCHE SUR LES FORMES
DE LA REPRÉSENTATION SÉMANTIQUE
DE L'ESPACE DU COUVENT
SAINTE MARIE DE LA TOURETTE
CONSTRUIT PAR LE CORBUSIER

OCTOBRE 1985

MINISTÈRE DE L'URBANISME, DU LOGEMENT ET DES TRANSPORTS
DIRECTION DE L'ARCHITECTURE ET DE L'URBANISME
SECRETARIAT DE LA RECHERCHE ARCHITECTURALE

SUBVENTION : EXERCICE 1984, CHAPITRE 67-58 ARTICLE 92, EN DATE DU 051284

LES FORMES DE LA REPRÉSENTATION SÉMANTIQUE
DU COUVENT SAINTE MARIE DE LA TOURETTE

"La référence cistercienne" du Couvent Sainte Marie de la Tourette :
l'Abbaye du Thoronnet - Monique REYRE.

Le dialogue dans le système de production de l'objet architectural
"A propos du Couvent de la Tourette" - Isabelle DE LIMA.

La sémiotique comme méthode d'analyse de l'espace, l'espace comme
objet sémiotique - Jacques ESCANDE.

Points de vues sémiotiques sur le bâtiment du Couvent Sainte Marie
de la Tourette - Pasquale LOVERO.

Éléments d'analyse du discours architectural de la Tourette -
Alain-François VERGNIAUD.

Modes de privatisation - Manar HAMMAD.

"Les patates de Le Corbu, ou comment lire l'informel ? - Jacques ESCANDE.

Le Corbusier, le Couvent de la Tourette, Essai d'analyse sémiotique -
Albert LEVY.

avec le concours de Hugues ASSEMAT, Maryse BELOT, Guy BOUIGE, Bruno
CARUETTE, Fabrice CAUHEPE, Stéphane FAVIER, Odile JACQUEMIN, Marc JAOUEN,
Georges JOUNENT, Madeleine KOUTIVAS, Michel L'HEUDE, Patrick MASQUARENC,
Michèle MONTIES, Jacques ODINOT, Dimitri PPALEXOPOULOS, Pia SALADIN,
Pascal SANSON et Evangelos THOMOPOULOS.

Mise en oeuvre du rapport : Jean-Jacques ANNE, Marc JODRA et Florence RENIER

Responsable scientifique : Alain RENIER.

"LA REFERENCE CISTERCIENNE" DU COUVENT SAINTE-MARIE
DE LA TOURETTE : L'ABBAYE DU THORONET

Monique REYRE

Avant d'aborder l'étude du couvent de la Tourette, il a paru indispensable de se référer à un modèle pertinent, tant par sa notoriété en matière de qualité architecturale, que par sa citation explicite à l'origine du projet.

Cette approche s'appuie sur la lecture de lettres du Révérend père Couturier, "Maitre d'ouvrage délégué" de sa confrérie à Le Corbusier, Maitre d'oeuvre du couvent de la Tourette, au tout début du travail de conception.

Le Révérend père Couturier proposait à Le Corbusier l'abbaye du Thoronet comme modèle, un programme narratif de base pour la "mise en discours" du couvent de la Tourette. De la lettre donnée en annexe (1), nous citons : "...Il me semble qu'il y a là l'essence même de ce que doit être un monastère à quelque époque qu'on le bâtisse, étant donné que les hommes voués au silence, au recueillement et à la méditation dans une vie commune ne changent pas beaucoup avec le temps..."

A la suite de la lettre, nous trouvons deux croquis (2) en plan qui traduisent déjà le modèle idéal du Thoronet, pour l'adapter à la vie des Dominicains et à l'époque, quelques 800 ans après le début de la construction au Thoronet.

Une seconde lettre (3), datée du 4 Aout 1953 insiste sur la pertinence du modèle : "...C'est là un monastère à l'état pur..." et précise en quoi : "...Pour nous la pauvreté des bâtiments doit être très stricte sans aucun luxe ni superflu, et par conséquent cela implique que les nécessités vitales communes soient respectées : le silence, la température suffisante pour le travail intellectuel continu, les parcours des allées et venues réduits au minimum, au rez-de-chaussée, la circulation générale se fait normalement par le quadrilatère du cloître ; celui-ci étant donné le climat lyonnais, devra probablement être vitré..." Nous considérons dans notre démarche que ce dernier paragraphe constitue un programme, directement issu de la Règle de l'ordre Religieux.

Avant de chercher à mettre en évidence le parcours narratif mis en oeuvre par Le Corbusier à travers son projet, l'intérêt porté ici, sur l'approche du parcours narratif antérieur, celui qui a généré la mise en discours de l'abbaye du Thoronet par les moines cisterciens.

C'est à partir d'un programme narratif de base très simple : la Règle religieuse édictée par St Benoit et remise en "vigueur" par Bernard de Clairvaux, fondateur de l'ordre cistercien que se génère l'architecture de l'abbaye.

Cette thèse de la "génération quasi spontanée" nous a été inspirée par la lecture de l'ouvrage "St Bernard l'art cistercien" où Georges Duby, s'appuyant sur les textes des sermons de St Bernard montre en quoi ceux-ci ont directement influé sur la construction des monastères cisterciens.

L'approche présentée peut se diviser en deux.

La première partie aborde le contexte de cette création architecturale :

- St Bernard et le verbe
- Les cisterciens dans le siècle
 - . Les cisterciens et l'argent
 - . Des moines paysans
 - . La "réforme cistercienne" réactions à l'hérésie
 - . Des moines chevaliers
 - . Une micro-société : Règle et hiérarchie

La seconde partie commente l'objet construit, la mise en scène de l'espace de l'abbaye du Thoronet :

- Le choix du site
- La construction cistercienne
- L'organisation des lieux :
 - . Mur d'enceinte
 - . Batiments des convers
 - . Cloître
 - . Eglise
 - . Dortoir
 - . Salle capitulaire
 - . Réfectoire

Les documents cités dans cette approche sont :

- des extraits du livre de Georges Duby, historien, intitulé "St Bernard l'art cistercien" paru en 1979 aux éditions Flammarion,
- des extraits de la Règle de St Benoit,
- des plans, coupes et façades relevés par monsieur Fernand Pouillon pour le compte des monuments historiques,
- des photographies de l'abbaye du Thoronet et du couvent de la Tourette,

La thèse inspirée par Georges Duby est qu'il n'y a pas d'intermédiaire (sous forme de métalangage) entre l'art cistercien, en particulier l'architecture, et la parole de St Bernard, elle même reprenant celle de St Benoit directement inspiré des Ecritures.

"De là, et par transitivité, à penser que cette architecture est plus que toute autre architecture religieuse, d'essence proprement divine, il n'y a qu'un

pas... St Bernard, grand orateur, n'a jamais édicté de règle explicite pour l'organisation de l'espace, il n'a fait que proner de façon très persuasive un retour à l'orthodoxie, au respect de la règle de St Benoit, laquelle édictait simplement une règle de vie, un code de faire dans l'espace à suivre strictement". La parole de St Bernard est si importante que le succès fulgurant de la réforme cistercienne est du pour une grande part à son talent d'orateur et de persuasion : "Sa conception baroque de l'expression verbale est à l'opposée de la conception qu'il impose de l'oeuvre d'art. Il peut sembler étrange que Bernard de Clairvaux qui aimait parer son langage de tous les chatoiements de la rhétorique, n'ait pas senti la nécessité d'orner aussi la maison de Dieu...".

La règle, témoin les extraits cités ici, ne parle jamais de l'espace mais il est intéressant d'observer comment, par son découpage en chapitres bien distincts et bien clos et par la précision de son contenu, elle délimite et définit l'espace de circonscription du faire.

ST BERNARD ET LE VERBE :

Pour St Bernard, tout art est fondé sur une parole, La parole de Dieu. "Pour Bernard, cet homme qui parle et qui écoute, le verbe est tout. Mais le verbe est tout pour tous les moines. Il est le matériau dont est entièrement bati leur culture". Ces deux phrases sont en quelque sorte la première pièce de l'argumentation de Duby. Car cette règle est faite "pour rectifier, redresser, pour tendre les volontés vers un seul but: le progrès dans le Christ" et "Bernard n'a rien bati lui-meme, alors que tous les abbés, ses contemporains, furent constructeurs. ...Bernard de Clairvaux lui, ne se soucie pas de construire, encore moins de décorer. Il écrit surtout. Ses "sermons" ne sont pas dits mais rédigés car c'est au monde entier que ses exhortations s'adressent... Or, dans l'abondance de ces textes, il n'apparaît aucun signe qu'il ait prêté quelque attention à ce que nous appelons l'oeuvre d'art. En vérité le bâtiment cistercien lui doit tout. Sa parole a gouverné, comme le reste, l'art de Citeaux parce que cet art est inséparable d'une morale, qu'il incarnait, qu'il voulait à toutes forces imposer à l'univers, et en premier lieu aux moines de son ordre". Ici apparaît le second volet de la thèse de Duby à savoir que, s'il n'y a pas eu explicitation de règles proprement dites, il y a eu volonté très forte de manifestation des caractéristiques de la règle dans l'art cistercien, en particulier l'architecture.

Cette volonté de donner à voir implique une très grande rigueur dans l'adéquation de l'espace à la règle.

"Or Dieu ne s'exprime pas seulement en paroles, mais par des règles visibles... L'art est métaphore, mémoire, projection contrôlée dans le concret d'une découverte

fulgurante, indicible... Pour les cisterciens les symboles sont d'importance fondamentale. Le nouveau c'est la stricte simplicité qui leur est imposée, leur naturel, et par là leur puissance".

"De meme Saint Bernard tient pour évident que l'édifice fasse aussi l'objet d'un commentaire, contienne du sens, une hiérarchie de sens articulés, qu'il soit à la fois figuration symbolique et équivalence authentique de l'Écriture. "Pour lui comme pour tous les moines, la démarche initiale de l'esprit est de percer les apparences externes d'un message".

Il y aurait donc bien message initial, un contenu, ici spirituel traduit dans une "apparence externe", une forme, ici l'architecture.

LES CISTERCIENS DANS LE SIECLE.

Le message cistercien, à qui s'adresse-t-il en premier lieu ? Aux contemporains de St Bernard ; à la société, civile, militaire, et religieuse extérieure à l'ordre mais si bien représentée en son sein.

Les cisterciens et l'argent.

Le premier volet des rapports entre les cisterciens et le siècle concerne l'argent.

St Bernard était moine bénédictin. Or à l'époque de la création de Citeaux l'ordre bénédictin, fondé à l'origine sur la règle de Saint Benoit qui prescrivait :

12 : ne point rechercher les délices,
20 : s'éloigner des manières du siècle,
34 : ne pas être superbe,

s'était éloigné de ces préceptes de manière éhontée.

A ce moment l'église jouait un rôle d'intermédiaire entre Dieu et les hommes; mais aussi entre les hommes et Dieu... La classe dominante se servait de l'église pour accéder au "paradis". Elle se déchargeait sur le clergé de toutes ses fautes en achetant ses "indulgences", lui faisant de très importants dons d'argent, et bien immobiliers également, en homme aussi, les familles dédiait au service de Dieu un ou plusieurs de leurs fils. Ces richesses venaient augmenter un capital réuni au cours des Croisades. L'abbaye de Cluny, la plus importante communauté bénédictine de l'époque était immensément riche. Et si les fastes qui s'y déroulaient n'étaient pas pour déplaire à certains moines dont la conviction religieuse était comme on l'a vu plus haut, lié à leur rang familial, il n'en était pas de même pour St Bernard et un certain nombre de ses compagnons que nous qualifierons aujourd'hui d'"intégristes", les fondateurs de Citeaux.

Or la règle de St Benoit prescrivait formellement, la pauvreté, la charité, le travail manuel. Les cisterciens, sans refuser l'argent, l'utilisèrent à des oeuvres architecturales nombreuses et coûteuses : Sénanque, Le Thoronet. "Citeaux, je l'ai dit, voulait agir par l'exemple. Tout cet argent, Citeaux l'employa à dresser une image convaincante, le symbole visible de ce qu'étaient ses vertus. Car l'éthique dont il offre aux regards l'analogie appelle à la rectitude et à l'absolu dépouillement". Cette "transmutation" de l'argent, nous la considérons comme un processus expiatoire valable pour l'ensemble de la société. Les vertus de Citeaux, elles sont toutes contenues dans ce chapitre IV de la règle de Saint Benoit, intitulé "Quels sont les instruments des bonnes oeuvres" (4).

La "réforme cistercienne" réaction à l'hérésie.

L'esprit de réforme qui anime les cisterciens n'a pas pour seule origine un conflit entre intégristes et "laxistes" au sein de l'ordre bénédictin.

L'autorité de l'église est à cette époque remise en question dans toute l'Europe et sous des formes multiples que l'on qualifie alors d'hérésies.

Là encore la force du mouvement cistercien a été non pas de tenter de créer un ordre religieux nouveau en se coupant de l'ordre Bénédictin si puissant. Bien au contraire, il a su ne pas se mettre dans "l'illégalité" tout en remettant très profondément en cause l'église de l'époque sur la base d'un retour au textes. "La réforme la plus souhaitable ne consistait-elle pas à écouter d'une oreille plus attentive la lecture des chapitres de la règle Bénédictine, à prendre le document pour base d'une réflexion critique, à épurer, rectifier de l'intérieur l'institution vénérable dont elle formait l'armature? C'est dans cet esprit-là que Citeaux fut fondé".

Et pour mettre en oeuvre cette réforme empreinte de rigueur, qui aurait pu être mieux "armés" que ces moines-chevaliers. Chevaliers par leurs origines, évoquées plus haut, et leur éducation inspirée de l'esprit chevaleresque des Croisades toutes proches.

Des moines chevaliers.

Les références au combat qui animent le discours du frère étudiant de la Tourette (5) nous montre à quel point cet esprit s'est maintenu: "...ici on se bat... ce qui va se passer ici c'est un corps à corps ... notre vie est une lutte ... dangereux, explosifs ... nous risquons l'aventure ...". Et l'on peut relever dans la

Règle de St Benoit des phrases qui confirment l'esprit militaire. Ainsi en introduction déjà, il est dit: "Nous allons donc construire un école où l'on apprenne le service du Seigneur".

Quant à St Bernard, il dit lui-même: "Nous sommes ici comme des guerriers sous la tente, cherchant à conquérir le ciel par la violence, et l'existence de l'homme sur la terre est celle d'un soldat".

Les moines vivent comme des soldats et comme dans toute armée, une hiérarchie est nécessaire qui génère à l'intérieur de l'abbaye une micro-société.

Une micro-société, Règle et hiérarchie.

L'ordre hiérarchique est assez simple, au plus l'abbé qui a plein pouvoir et toute autorité sur la communauté: "c'est pourquoi nous pensons que pour le maintien de la paix et de la charité il importe que l'abbé ait entre ses mains la pleine administration de son monastère".

Ensuite vient le prieur, choisi par l'abbé et révocable par lui: "...Et que l'abbé juge qu'il soit expédient il pourra choisir celui qu'il voudra et d'établir lui-même son prieur, avec le conseil des frères craignant Dieu... plus il est élevé au dessus des autres, plus il doit observer les préceptes de l'abbé. Que si ce prieur venait à être reconnu vivieux ... on substituera à sa place quelque autre qui en soit digne".

Dans le gros de la troupe on distinguait encore deux classes: les moines de chœur, et en bas de l'échelle les moines convers, rejetés à l'extérieur du cloître. Ceux-ci étaient de "basse extraction", de culture différente, et ils n'étaient pas affectés aux mêmes exercices.

Ils assumaient la transition avec le monde extérieur si méprisé et ils ont participé le plus activement à l'intégration des communautés dans l'économie agricole. Ils exécutaient tous les gros travaux et assuraient la liaison matérielle nécessaire avec le "siècle".

A l'intérieur de ces communautés on trouvait donc des rangs, auxquels étaient associés des fonctions très définies. Ainsi la Règle, au chapitre XXXI définit "ce que doit être le cellierier du monastère" (6).

Toutes les règles de vie insistent sur la notion d'humilité, qui confine à la perte d'identité individuelle.

Chacun doit vivre pour et par le groupe, pour le faire fonctionner le mieux possible en vue d'accomplissement du noble dessein...

"Le premier degré d'humilité est l'obéissance accomplie sans retard..." abandonnant aussitôt leurs occupations

et renonçant à leur volonté propre, les moines quittent ce qu'ils tenaient à la main et laissent inachevé ce qu'ils faisaient..."

"Le huitième degré d'humilité est lorsque un moine ne fait rien que ce qui est commandé par la règle commune du monastère et par les exemples des anciens".

Voici donc pour le fonctionnement de la communauté cistercienne, avec ses hommes, ses règles, et son contexte.

Des moines paysans.

Le travail manuel proné au même titre que pauvreté et charité, c'est dans le travail de la terre qu'il va se réaliser. D'une part, les cisterciens apparaissent dans la phase la plus active d'un très long mouvement de croissance agricole. D'autre part, l'éloignement du siècle, l'isolement et le repliement sur soi de la communauté cistercienne impliquait une nécessaire autarcie. Et au débroussaillage préalable à la construction du monastère, succédera très vite le débroussaillage des terres à usage agricole. Ainsi les cisterciens furent des moines paysans, jusqu'à faire fonctionner l'économie agricole en vendant leur surplus de produits comme le recommande le chapitre CVII de la règle : des artisans du monastère, jusqu'à transformer la nature en imposant un ordre exemplaire. Cet aspect sera maintenant abordé à propos du choix du site pour l'implantation de l'abbaye.

LE CHOIX DU SITE, RESPECT DE LA REGLE ET REFERENCE ROMAINE.

Le premier acte de cette mise en discours que constitue la construction d'une abbaye cistercienne est bien entendu le choix du site. Nous évoquerons ensuite la construction proprement dite, le chantier, avec matériaux et mise en oeuvre, puis nous parlerons de l'organisation des lieux, depuis le mur d'enceinte et le bâtiment des convers, puis le cloître, figure de base du monastère jusqu'à l'église, "atelier-majeur" et enfin dortoir, salle capitulaire et réfectoire, qui complètent le programme.

Le choix du site est essentiel car ce monastère, conformément à la Règle, doit s'écarter du monde. Mais s'il est isolé "le monastère, s'il est possible, doit être établi de manière que l'on y trouve toutes les choses nécessaires, c'est-à-dire de l'eau, un moulin, un jardin, une boulangerie et les divers métiers qui s'exerceront à l'intérieur, en sorte que les moines n'aient aucune nécessité de courir au dehors, ce qui n'est aucunement avantageux à leurs âmes", dit la Règle de St Benoît.

Eloignement donc et nécessité d'autonomie par la volonté de couper avec "le siècle". Mais aussi volonté de s'imposer au reste du monde, à commencer par la nature qui l'entoure. "Plus que les autres, le monastère cistercien est conquérant. Solitaire, écarté, loin des routes, environné d'épine, se refusant à toute fonction proprement pastorale, éducative, théâtrale, il se tient comme un piège". "Le bâtiment cistercien commence à l'écran de sauvagerie que le monastère autour de lui protège. Il a pris corps au sein de cette enveloppe broussailleuse, il en procède. On ne saurait l'en dissocier" dit Duby.

Les abords puis l'implantation au sol même seraient signifiants et l'on est tenté ici de faire un rapprochement que l'on retrouvera plus loin, avec l'implantation des villas romaines. Monsieur Monguilan, Docteur es science, indique dans une revue d'archéologie à propos de la villa romaine et de la romanisation des campagnes: "On est toujours frappé par le choix très habile des sites retenus: parfois lieux fortifiés, des villas ont pris la succession d'oppida: le plus souvent, au milieu d'une pente... un autre élément d'attraction est la présence de l'eau,... le voisinage d'une carrière utilisée pour la construction". L'abbaye de Thoronet, présentée sur une coupe du terrain, se situe exactement au milieu d'une pente, bordée par un cours d'eau, et à proximité d'une carrière... Même implantation, même humilité apparente et de là même volonté de domination?

La question peut d'autant plus être posée que le plan carré renvoie à l'image symbolique de la possession terrienne. L'usage de la pierre n'est pas étranger à cette problématique, car la solidité du roc, sa tenue dans le temps ont à voir avec la permanence et le poids de la domination.

Rappelons que les quarante villas observées par Monsieur Monguilan sont toutes construites à partir d'une cour rectangulaire, le plus souvent presque carrée avec galerie sur un, trois, ou quatre cotés.

Nous allons voir maintenant quel objet construit a été généré à partir de ces données, de ce programme narratif de base qu'était alors le Règle de St Benoit, exacerbée par les "sermons" de St Bernard.

Il y a bien entendu un usage symbolique du matériau pierre, témoin ce passage de la Règle: "De là vient que le Seigneur dit dans l'Évangile. Celui qui écoute mes paroles et les accomplit, je le comparerai à l'homme sage qui a bâti sa maison sur la pierre. Les fleuves ont débordé, les vents ont soufflé, se sont déchainés contre cette maison ; mais elle n'est pas tombée, car elle était fondée sur la pierre" (7).

LA CONSTRUCTION CISTERCIENNE ; MATERIAU, MISE EN OEUVRE.

L'usage fonctionnel de la pierre est souligné par Duby qui conclut ainsi son argumentaire : "Les ouvrages de pierre répondaient à trois exigences : fonctionnellement d'abord, la voute s'offrait comme une caisse de résonance conférant plus de magnificence au chant liturgique et contribuant, par des rencontres acoustiques, à fondre plus intimement les voix individuelles dans l'unité du choral. Symboliquement, l'emploi d'un seul matériau concourait à mieux figurer un attribut majeur des deux corps dont l'abbatiale entendait représenter l'image, le corps de Dieu, un dans le triple, le corps de l'église, qui réunit, sans laisser subsister entre eux d'interstice, tous les fidèles du Christ" (8).

"Enfin les lignes courbes introduites par les procédures du voutement, celles des arcatures, des arêtes, des berceaux, celles des coupoles, ajoutaient un signe au signe exprimé par les structures rectilignes de la muraille. Ces cercles, ou ces portions de cercle parlaient de l'intemporel, de l'éternité, de ce monde céleste vers quoi montait depuis les antres profonds de la terre l'offrande des hommes".

L'interprétation symbolique que l'on voit pointer ici dans le texte de Duby nous a paru très pertinente, très riche. Et nous y reviendrons à propos de l'organisation des lieux.

Rappelons que le cercle a toujours symbolisé le ciel, l'éternité du temps, l'infini, Dieu, alors que le carré symbolise la terre, une figure finie et l'homme.

L'ORGANISATION DES LIEUX.

Regardons d'abord le plan d'ensemble de l'abbaye du Thoronet (9). Tout se déroule autour du cloître, qui est le centre de cette configuration, on pourrait dire qu'il y a plusieurs enveloppes. D'abord un mur d'enceinte qui clos l'ensemble hormis le bâtiment des convers qui donne seul sur l'extérieur, puis les bâtiments principaux du monastère : l'église d'un côté, les dortoirs, la salle capitulaire, le parloir et la bibliothèque d'un autre, le réfectoire ensuite et enfin le cellier. Tous ces bâtiments, comme le soulignait le Révérend père Couturier sont orientés : l'église avec le choeur à l'est, le dortoire à l'est, le réfectoire au nord et le cellier à l'ouest, de même que les bâtiments des convers.

Cette orientation quadrilatère en relation avec la représentation symbolique de l'univers, sera évoquée plus précisément à propos du cloître.

Le mur d'enceinte (10).

Les murailles font partie intégrante de la configuration selon le Règle, témoin ce chapitre LVII de la manière de recevoir les frères.

"Lorsque quelqu'un se présente pour sa conversion, on ne doit pas facilement lui accorder l'entrée... Lors donc que le nouveau venu persévère, si l'on reconnaît qu'il est patient à supporter les injures qu'on lui fait et la difficulté de l'entrée, et s'il persiste dans sa demande depuis quatre ou cinq jours, on consentira à l'introduire".

Il ne s'agit donc pas simplement d'une formalité. La pénétration nécessite la confrontation à l'obstacle physique de la muraille, la recherche de l'unique ouverture, et son franchissement par étapes successives.

Le portail (11).

Ce mur est pourvu d'un portail et d'un portier qui doit être, chapitre LXVI, "un sage vieillard qui sache recevoir et rendre une réponse".

Barrière pour les gens de l'extérieur, mais également pour ceux de l'intérieur car, chapitre LXVII il est dit : "qu'aucun n'ait la témérité de rapporter aux autres ce qu'il aurait vu ou entendu hors du monastère ; car ceci pourrait nuire beaucoup. Celui donc qui oserait le faire sera soumis à la correction régulière, de même que celui qui se permettrait de sortir de l'enceinte du monastère, ou d'aller quelque part que ce soit, ou de faire une chose quelconque, même de peu d'importance, sans ordre de l'abbé".

Le passage de la muraille est aussi valorisé de l'extérieur vers l'intérieur, créant ainsi pour le sujet compétent l'euphorie consécutive à sa glorification (autorisation d'entrée). La porte n'est pas une simple ouverture mais un dispositif d'entrée et de sortie.

Les bâtiments des convers (12).

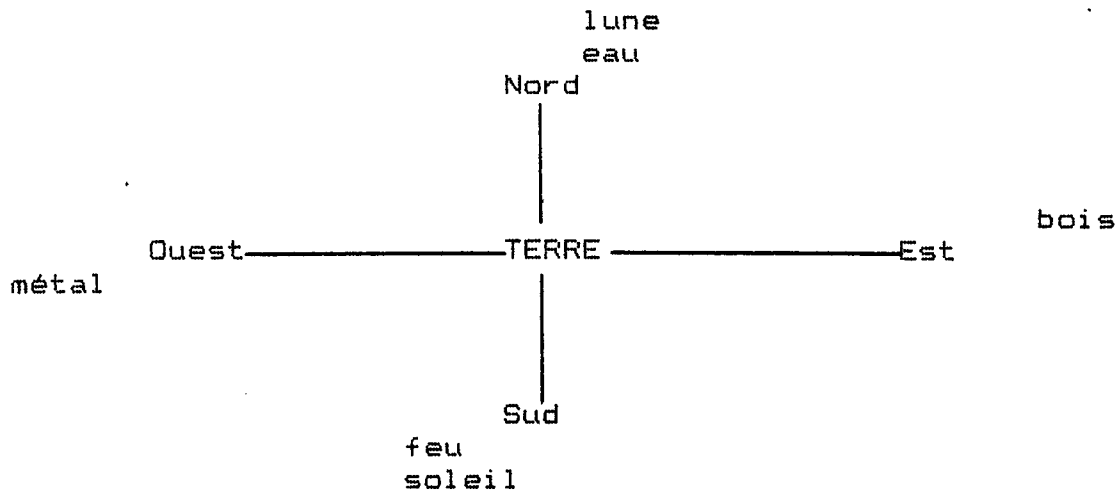
Pas de programme narratif de cette sorte pour le bâtiment des convers qui au contraire communique plus largement avec l'extérieur qu'avec l'intérieur.

"Les convers sont placés à l'écart; ils ont leur propre dortoir, la salle où ils mangent, sur le pouce, à proximité des celliers. Des murs sans ouvertures isolent leur quartier de celui des moines de chœur. Il leur faut se faufiler par une ruelle étroite, aveugle jusqu'à l'église, au fond de laquelle ils restent cantonnés" nous rappelle l'historien Duby.

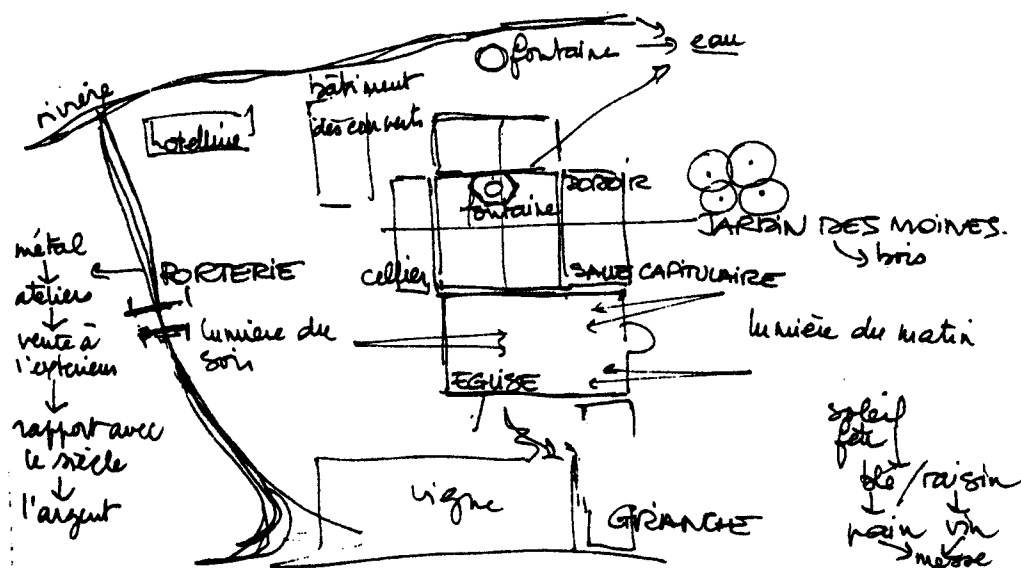
Le cloître (13).

Le cloître non plus ne leur est pas destiné. Le cloître est la figure de base de l'organisation du monastère. Sa force symbolique est primordiale. G. Duby décrit ainsi: un lieu clos, mais qui s'ouvre au dedans, sur un jardin secret, un espace coupé du monde extérieur et qui ne communique qu'avec les ciel... C'est par sa forme seule, "essentielle à l'être", que le cloître cistercien entend en effet parler, inlassablement l'injonction à plus de dépouillement et de rigueur. En dressant les seules images de cohérence, de force: des murs de pierre étroitement jointe... Le cloître parle de sobriété. Mais il parle symboliquement car "le carré - présent aussi dans tous les rapports des proportions sur quoi se construit l'ensemble des lieux conventuels, et plus rigoureusement l'église - parle en même temps de tout ce qui est matériel, des quatre éléments dont est forgée la création visible".

Cette représentation symbolique du monde, au cosmos, nous la retrouvons chez tous les peuples, à toutes les époques, et notamment dans la pensée chinoise, qui organise autour du carré représentant l'espace les correspondances représentées au schéma suivant :



Au thoronet le schéma se traduit ainsi autour du cloître :



Au Thoronet le cote Nord du Cloître, coté de l'eau est souligné par une fontaine où les moines faisaient leurs ablutions, et il est au bas de la pente du terrain.

Au Sud, au plus haut s'élève l'église, du coté feu, du coté du soleil.

On trouve à l'Est le jardin des moines, coté du bois et à l'Est le bâtiment des convers, des artisans, coté du feu (14).

On voit comment la pente, avec haut et bas vient renforcer la symbolique du lieu (15).

L'église, lieu le plus sacré est situé au plus haut, le réfectoire, lieu le plus profane est au plus bas.

Le Révérend père Couturier faisait justement remarquer à Le Corbusier "qu'au Thoronet on a utilisé sans les masquer du tout les déclivités du sol meme de l'église" et il serait intéressant de montrer comment à la Tourette Le Corbusier a mis en oeuvre cette technique et utilisé ces informations pour "signifier" d'avantage.

La force suggestive du cloître est souligné par le marquage du centre par le traitement du jardin (16) ; encore un parallèle évident avec la Tourette dont le déambulatoire en croix vient renforcer par l'usage le centrage de la figure.

Le cloître est en effet prévu pour une circulation régulière autour de lui associant en cela l'idée du cercle (figure centrée) et du rythme créé par les arcades et les jeux de lumière au carré statique de son tracé (17).

L'église

Le rituel où la déambulation joue un grand rôle, nous ramène à l'église, à l'oratoire du monastère décrit au chapitre LII de la Règle de St Benoît : "L'oratoire sera ce qui indique son nom. On n'y fera et on n'y disposera rien d'étranger à sa destination". C'est-à-dire un lieu de prière et de recueillement.

C'est un lieu qui doit se prêter à de multiples mises en scène liées au rite et à la Règle. Ce n'est pas pour autant un lieu neutre car on y retrouve la même force symbolique que dans le cloître, et à partir des mêmes figures de base : le carré, le cercle, la croix, le centre. Ce lieu intérieur, on peut le voir comme l'envers du lieu extérieur qu'est le cloître, non comme son contraire.

Le carré du plan se transforme en croix (18), figure centripète. G. Duby souligne : "Ce plan, la croix latine, propice à des rites discrets de procession, est aussi symbole. De l'univers puisqu'il s'établit lui aussi à la rencontre des deux voies issues des points cardinaux, convertissant ainsi, retournant vers l'intérieur le carrefour du cloître : celui-ci était éclatement, extension du corps de l'homme aux dimensions du cosmos; l'église au contraire rassemble, renferme, concentre vers un foyer, la croisée du transept".

Foyer en effet que ce lieu, "lieu où on fait le feu" mais aussi "point où se rencontrent des rayons initialement parallèles par réflexion ou réfraction magnifié par la mise en lumière, par "ces ouvertures modérément placées au levant, au couchant du sanctuaire, et dont le nombre simple, la tierce, le carré, leur combinaison, invite à méditer sur les vertus et sur les dimensions du divin", qu'étouffent dès que le jour point et jusqu'à sa retraite les scintillements de l'unique luminaire" (19).

La force symbolique du lieu de l'église se renforce par la mise en évidence du rôle de la lumière. Il y a une adéquation de la forme aux préceptes de base de la Règle; l'humilité, rigueur, simplicité. "L'église cistercienne est incarnée" dit Duby, "mais elle est aussi décharnée, réduite à la musculature, au squelette. Et c'est bien là ce qui nous touche en elle, au plus profond". N'y a-t-il pas, dans l'utilisation du béton à la Tourette quelque chose du même ordre ? (20)

Le dortoir (21).

Lieu mineur, il n'en est pas moins régi par les écrits de St Benoît. Le dallage du sol qui exerce une partition de l'espace, le rythme des ouvertures et leur orientation est/ouest, le passage direct vers l'église suivent au plus près les consignes de la Règle.

La salle capitulaire (22).

Salle du conseil et de justice, ses proportions et ses ornements, uniques dans l'abbaye, en font le lieu le plus impressionnant, le plus "écrasant" pour l'individu et le plus ressemblant au monde extérieur de l'époque.

Le réfectoire (23).

Au Thoronet, il n'en reste plus que les fondements de son implantation, façade principale plein nord et en bas de pente, sans vue, il apparaît que ce n'était qu'un lieu de passage obligé sans caractéristique notable, ne participant au rituel que par l'influence de l'heure du repas sur l'heure des vepres.

Rappelons ici que l'ordre Dominicain, ordre prédicateur a à la Tourette depuis son réfectoire une vue panoramique de la vallée.

CONCLUSION

Adéquation de la forme aux préceptes de base de la règle : humilité, rigueur, simplicité. Choix des matériaux dans le même esprit. Organisation des lieux au plus près du rituel, tant en plan qu'en volume, tout en respectant les antiques croyances symboliques. Orientation et positionnement des ouvertures de façon à souligner par la lumière naturelle soigneusement filtrée les effets de l'architecture.

Il est clair qu'on ne trouve guère d'oeuvre architecturale plus proche d'une règle spirituelle que l'Abbaye du Thoronet. Or il apparaît que cette oeuvre se génère à partir des figures de base les plus simple : le carré, le cercle, la croix, le point (le centre) depuis toujours chargées de valeurs symboliques.

Et ce dépouillement, cette rigueur, loin d'engendrer la dysphorie peut provoquer une "élévation" de l'ame, qui fait l'oeuvre d'art, si le programme narratif de base propose un contenu propice.

Nous citerons à ce propos une dernière fois G. Duby, parlant de la "fete paienne transférée dans le rite chrétien": "La fete - et l'oeuvre d'art avec elle - est en effet tentative de rompre, de transgresser les limites qui séparent le monde visible de l'invisible, de "l'autre". C'est là son but. Elle l'atteint en recourant à tous les arts, à tous les artifices, toutes les recettes par quoi l'homme parvient à s'évader un peu, un moment, du terrestre.

Cette euphorie ou la retrouve dans le texte d'un frère étudiant de la Tourette et cette expression qu'il emploie, en résumé: "Et l'ensemble forme un sourire" (24).

ANNEXE

1.

Paris, le 28 Juillet 1953

Bien cher Ami,

J'espère que vous avez pu aller au Thoronet et que vous aurez aimé ce lieu. Il me semble qu'il y a là l'essence même de ce que doit être un monastère à quelque époque qu'on le bâtit, étant donné que les hommes voués au silence, au recueillement et à la méditation dans une vie commune ne changent pas avec le temps.

Selon le plan traditionnel, vous devez prévoir autour du cloître trois grands volumes : celui de l'église ; en face, celui du réfectoire (bâtiment écroulé au Thoronet) ; sur le troisième côté, le chapitre ; et enfin, sur le quatrième côté, deux grandes salles de réunion. Au premier étage, une grande bibliothèque. Le reste du bâtiment doit être occupé par les cellules et quelques autres salles de moyenne grandeur.

Mais, je suis désespéré à l'idée qu'il n'aurait suffi d'une heure ou deux passées avec vous au Thoronet pour débrouiller tout cela très facilement. Ci-joint, des bouts de croquis où vous verrez à peu près ce que je veux dire.

Au Thoronet, vous aurez remarqué la grande salle voûtée du premier étage, qui sert de dortoir. Dans les monastères dominicains, il n'y a pas de dortoir, mais des séries de petites cellules, où nous passons pratiquement notre temps.

Vous ne pardonnerez la gaucherie de ces notes et de ces croquis, mais vous savez dans quel état sont mes mains. Je présume, d'ailleurs, que pour le moment vous allez bien plutôt laisser mûrir en vous ce projet, plutôt que de vous mettre tout de suite à des plans.

Quant à moi, ce sera une des grandes joies de ma vie d'avoir pu vous amener à faire cela et, d'avance, je sais que ce sera, dans ma pauvreté, une des œuvres les plus pures et les plus importantes de notre temps. Et j'espère que vous aussi en serez heureux.

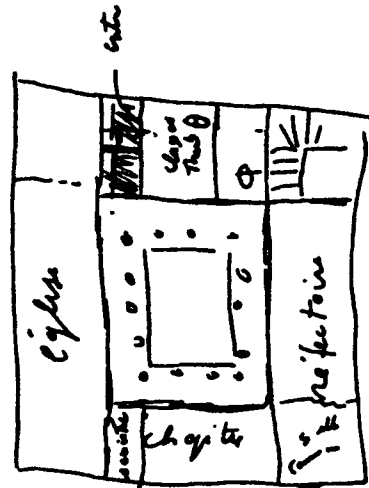
Je vous remercie de m'avoir envoyé le 5e volume. Tout ce que j'y vois ne fait que me confirmer dans mon admiration, mais aussi dans ma colère de voir tant de belles occasions manquées par la faute des imbéciles.

Veillez agréer, Cher Ami, pour vous et pour Madame Le Corbusier, mes meilleurs et très fidèles souvenirs.

de Couturier

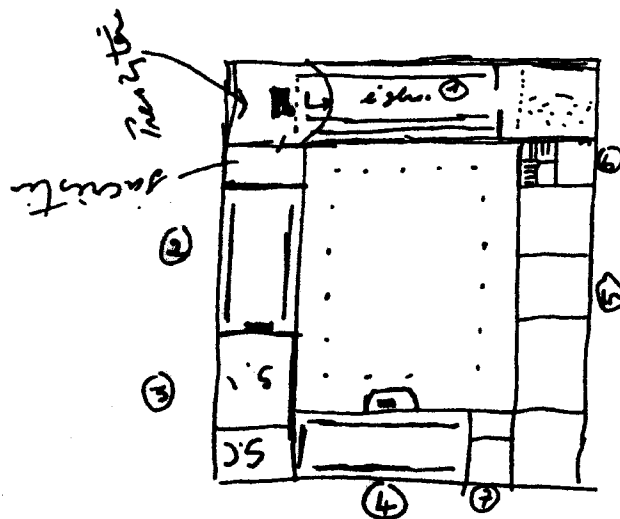
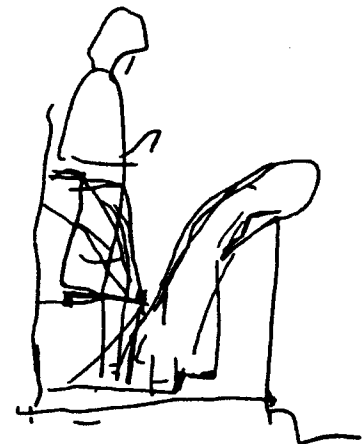
R. P. COUTURIER.

2.



Grands espaces à prévoir :

- A
 - 1° l'église
 - 2° le réfectoire
 - 3° le chapitre
 - 4° la bibliothèque - 1^{er} étage (2°)
- B
 - 1° Salle commune
 - 2° classes : 0. P.



- d 1
 - église
 - 1 autel
 - 2 2 bancs en bois de stalles
 - 3 parties des fidèles
- 2
 - chapitre
 - 1 autel
 - 2 banquettes
- 3
 - salle commune
- 4
 - réfectoire
 - 2 lignes de tables
- 5
 - salles de cours
- 6 Porterie
- 7 office

rez de chaussée

Paris, le 4 août 1953

Cher Ami,

Je suis heureux que vous soyez allé au Thoronet. C'est là un monastère à l'état pur. Maintenant, il n'y aura plus d'inconvénients à ce que je vous montre des monastères modernes, où, dans une habitation embourgeoisée, nous vivons cependant la même vie qu'au 13^{ème} siècle. *Ce qui est absurde!*

Pour les grands espaces intérieurs, dont je vous ai parlé, il est clair que leur hauteur peut être proportionnelle à leur dimension, l'église, naturellement, dominant le tout. Pour le chapitre et le réfectoire, à la rigueur, ils peuvent avoir une largeur minimum de 7 mètres.

Vous avez noté au Thoronet qu'on a utilisé sans les masquer du tout les déclivités du sol, même à l'église. Je pense que cela vous aura enchanté.

Tout au long nous ni supph

Pour nous, la pauvreté des bâtiments doit être très stricte et par conséquent cela implique que les nécessités vitales comme soient respectées : le silence, la température suffisante pour le travail intellectuel continu, les parcours des allées et venues réduits au minimum. Au rez-de-chaussée, la circulation générale se fait normalement par le quadrilatère du cloître; celui-ci étant donné le climat lyonnais, devra probablement être vitré, à moins qu'il ne double une autre circulation intérieure. Aux étages, en général, les grands couloirs sont au centre du bâtiment avec des cellules de part et d'autre.

Souvenez-vous que notre type de vie nous est absolument commun à tous et par conséquent n'appelle aucune différenciation personnelle à l'intérieur des groupes.

J'espère que vous vous reposez bien.

Je vous redis, ainsi qu'à Madame La Corbusier, la respectueuse et reconnaissante amitié de votre

Ch. Cousturier

R.P. COUTURIER

CHAPITRE IV

QUELS SONT LES INSTRUMENTS DES BONNES ŒUVRES

En premier lieu, avant tout, aimer le Seigneur Dieu de tout son cœur, de toute son âme, de toute sa force.

2. Ensuite le prochain comme soi-même
3. Ensuite ne point tuer.
4. Ne point commettre d'adultère
5. Ne point faire de vol
6. Ne point convoiter.
7. Ne point porter faux témoignage.
8. Honorer tous les hommes.
9. Et ne pas faire à autrui ce qu'on ne voudrait pas être fait à soi-même.
10. Se renoncer soi-même pour suivre le Christ.
11. Châtier son corps.
12. Ne point rechercher les délices
13. Aimer le jeûne.
14. Soulager les pauvres
15. Vêtir celui qui est nu.
16. Visiter les malades.
17. Ensevelir les morts.
18. Secourir ceux qui sont dans la tribulation.
19. Consoler les affligés.
20. S'éloigner des manières du siècle.
21. Ne rien préférer à l'amour du Christ.
22. Ne point satisfaire sa colère.
23. Ne pas se réserver un temps pour la vengeance.
24. Ne pas avoir la fausseté dans le cœur
25. Ne point donner une paix simulée.
26. Ne point se départir de la charité.
27. Ne point jurer, de peur de se parjurer.
28. Dire la vérité de cœur comme de bouche.
29. Ne point rendre le mal pour le mal.
30. Ne faire injustice à personne, mais supporter patiemment celle qu'on nous fait.
31. Aimer ses ennemis.
32. Ne point maudire ceux qui nous maldisent, mais plutôt bénir.
33. Soutenir persécution pour la justice.
34. Ne pas être superbe.
35. Ni adonné au vin.
36. Ni grand mangeur.
37. Ni somnolent.
38. Ni paresseux.
39. Ni murmureur.
40. Ni détracteur.
41. Mettre en Dieu son espérance.
42. Ce que l'on verra de bon en soi, le rapporter à Dieu, non à soi-même.
43. Quant au mal, comprendre toujours qu'on l'a fait soi-même et le réputer sien.
44. Craindre le jour du jugement.
45. Avoir frayeur de l'enfer.
46. Désirer la vie éternelle de toute l'ardeur de son âme.
47. Avoir tous les jours la mort présente devant les yeux.
48. Veiller à toute heure sur les actions de sa vie.
49. En tout lieu, tenir pour certain que Dieu nous voit.
50. Quant aux pensées mauvaises qui adviennent à l'âme, les briser aussitôt contre le Christ.
51. Et les manifester au père spirituel.
52. Garder sa bouche de tout propos mauvais ou pernicieux.
53. Ne pas aimer à beaucoup parler.
54. Ne pas dire de paroles vaines ou qui ne portent qu'à rire.
55. Ne pas aimer le rire trop fréquent ou trop bruyant.
56. Entendre volontiers les lectures saintes
57. Vaquer fréquemment à la prière.
58. Confesser chaque jour à Dieu dans la prière, avec larmes et gémissements, ses fautes passées, en mettant d'ailleurs ses soins à se corriger du mal en lui-même.
59. Ne pas accomplir les désirs de la chair. Haïr sa volonté propre.
60. Obéir en tout aux préceptes de l'Abbé, lors même (A Dieu ne plaise!) qu'il agirait autrement, se souvenant de ce commandement du Seigneur : « Ce qu'ils disent faites-le; mais ce qu'ils font, gardez-vous de le faire. »
61. Ne pas vouloir être appelé saint avant de l'être, mais l'être d'abord, en sorte qu'on le dise avec plus de vérité.
62. Accomplir chaque jour par ses œuvres les préceptes de Dieu.
63. Aimer la chasteté.
64. Ne haïr personne.
65. N'avoir ni jalousie ni envie.
66. Ne pas aimer à contester.
67. Fuir l'élévation du cœur.
68. Respecter les anciens.
69. Aimer les plus jeunes.
70. Prier pour ses ennemis dans l'amour de Jésus-Christ.
71. Se remettre en paix avant le coucher du soleil avec ses contradicteurs.
72. Et ne jamais désespérer de la misericorde de Dieu.

Voilà quels sont les instruments de l'art spirituel. Si nous en faisons un usage constant le jour et la nuit, et qu'au jour du jugement nous les représentons, notre récompense de la part du Seigneur sera celle qu'il a promise, et dont il est écrit : « Ni l'œil n'a vu, ni l'oreille n'a entendu, ni le cœur de l'homme n'a connu ce que Dieu a préparé pour ceux qui l'aiment. » Or, l'atelier où nous devons travailler diligemment à l'aide de ces instruments, c'est le cloître du monastère, avec la stabilité dans la communauté.

5. ICI, ON SE BAT...

« Ce couvent ne se parle pas, il se parcourt », à déclaré son auteur. Parcourons le ensemble, voulez-vous ? C'est une maison, mais c'est aussi toute une vie dont nous allons essayer de pénétrer le secret. La cellule en est la cheville ouvrière et le lieu privilégié. Mais que peut-on dire de cet étroit couloir (1,83 de large, 2,26 de haut, près de 6 m. de long.) dont l'extrémité s'ouvre largement au soleil ? Pourtant il faut que vous compreniez, vous du moins, même si beaucoup d'autres sont passés ici sans rien voir. La dureté du mur blanc, la pauvreté du mobilier réduit à l'indispensable, l'exiguïté de l'ensemble devraient permettre de deviner ce que va se passer ici : un corps à corps. Car notre vie est une lutte, comme notre étude, comme notre prière même ; lutte avec nous-mêmes, avec les autres. Lutte avec Dieu... Nous ne nous trouvons pas dans une joyeuse Chambre d'étudiant, où les réunions animées et détendues tempèrent l'austérité du travail intellectuel. Ici, on se bat. La Bible... St-Thomas... Familiers, mais dangereux, explosifs. Nous risquons l'aventure sur des routes que nous pensions connaître. Et les ouvrages de philosophie qui s'amoncellent, anciens ou modernes sont autant d'adversaires avec lesquels il va falloir se mesurer, non pour jeter des anathèmes, mais pour connaître la Vérité. Le mur, à moins d'un mètre de nos yeux, est le témoin impassible et solitaire de cette recherche harassante, toujours à reprendre, toujours à poursuivre. Et cette loggia accueillante, balcon penché sur une nature merveilleuse et à l'appui duquel il ferait bon musarder, n'est qu'un piège supplémentaire. C'est le monde qui fonce par la vaste ouverture que lui a ménagée l'architecte, et qui réclame impitoyablement sa part. Cela est vrai, bien sûr, de toute cellule dominicaine.

6. CHAPITRE XXXI

CE QUE DOIT ÊTRE LE CELLÉRIER DU MONASTÈRE

On choisira pour cellérier du monastère quelqu'un de la communauté qui soit sage, d'un caractère mûr, sobre, qui ne soit pas grand mangeur, ni hautain, ni turbulent, ni porté à l'injure, ni lent, ni prodigue, mais craignant Dieu et qui soit comme un père pour toute la communauté.

Qu'il prenne soin de tout. Qu'il ne fasse rien sans l'ordre de l'Abbé. Qu'il observe exactement ce qui est commandé. Qu'il ne contriste pas les frères.

Si quelque frère lui fait une demande sans raison, qu'il ne le contriste pas en le rebutant avec mépris ; mais qu'il refuse raisonnablement ce qu'on lui demande mal à propos.

Qu'il veille à la garde de son âme, se souvenant toujours de cette parole de l'Apôtre : « Celui qui aura bien administré acquiert ainsi un rang plus élevé¹. »

Qu'il prenne un soin tout particulier des infirmes, des enfants, des hôtes et des pauvres, étant fermement persuadé qu'au jour du jugement il doit rendre compte pour eux tous.

1. I Tim. III, 13.

Lors donc, mes frères, que nous avons interrogé le Seigneur sur celui qui habitera dans son tabernacle, nous avons entendu le commandement imposé à celui qui veut y habiter ; c'est donc en remplissant le devoir qui procure cette heureuse habitation, que nous deviendrons héritiers du royaume des cieux. Il nous faut donc préparer nos cœurs et nos corps à combattre sous la sainte obéissance des divins commandements ; et quant à ce que la nature en nous trouverait moins facile, prions le Seigneur d'ordonner à sa grâce de nous fournir le secours. Et si nous voulons fuir les peines de l'enfer et parvenir à la vie éternelle tandis qu'il est temps encore, et que, demeurant en ce corps, nous pouvons à la lumière de cette vie accomplir toutes ces choses, il nous faut courir et agir d'une façon qui nous profite pour l'éternité.

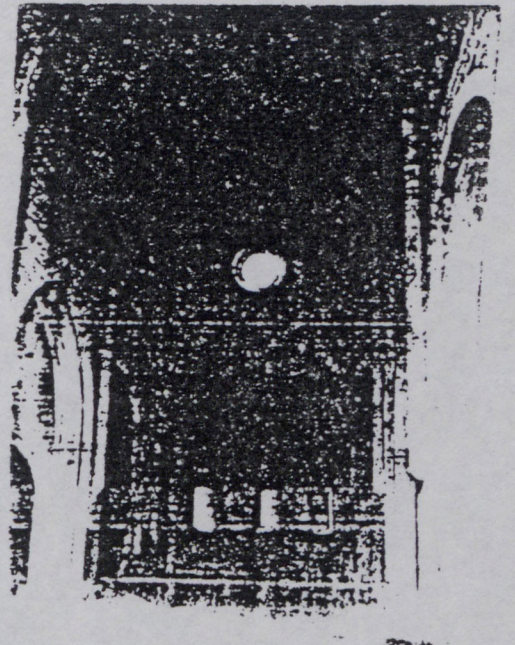
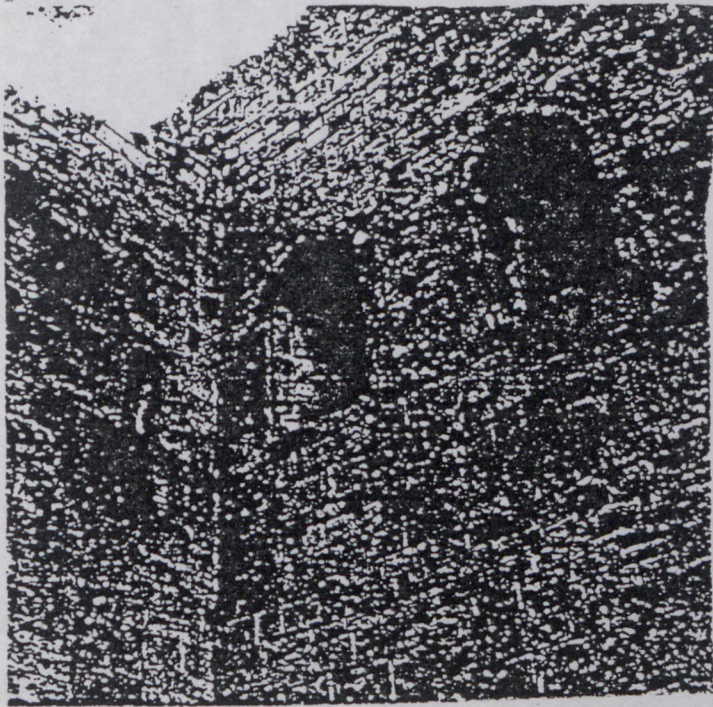
Nous allons donc constituer une école où l'on apprenne le service du Seigneur. En l'instituant nous espérons n'y rien établir de rigoureux, ni rien de trop pénible. Néan-

1. Rom. II, 4. — 2. Ezéch. XVIII, 23.

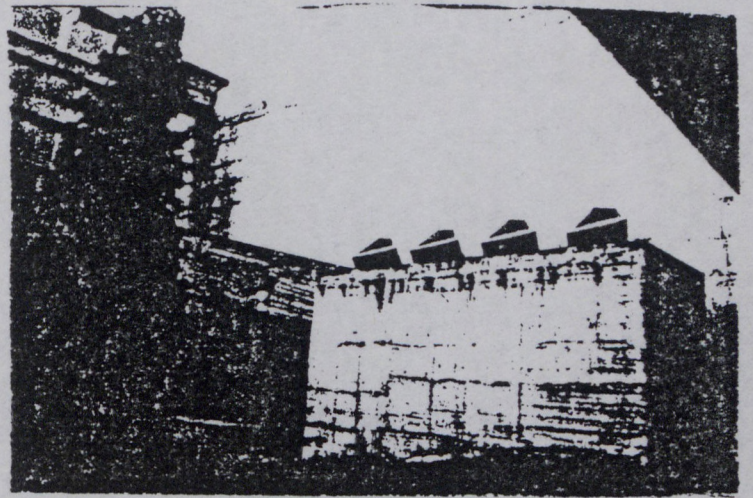
Le douzième degré d'humilité est qu'un moine ne possède pas seulement l'humilité dans son cœur, mais qu'il la montre même par son maintien aux yeux de ceux qui le voient : c'est-à-dire, au travail, dans l'oratoire, dans le monastère, au jardin, en voyage, aux champs, et partout où il se trouve, soit assis, soit en marche, soit debout, tenant toujours la tête inclinée, les yeux baissés vers la terre, se sentant à toute heure chargé de ses péchés, comme au moment de comparaître au redoutable jugement de Dieu, et répétant continuellement dans son cœur ce que disait le publicain de l'Évangile, les yeux fixés à terre : « Seigneur, je ne suis pas digne, moi pécheur, de lever mes yeux vers le ciel¹. » Et encore, avec le Prophète : « Je me suis incliné et humilié constamment². »

Le moine, ayant donc monté tous ces degrés d'humilité, parviendra bientôt à cette charité de Dieu, laquelle, étant parfaite, chasse dehors la crainte, et fait que tout ce qu'il observait auparavant avec un sentiment de terreur, il commence alors à le garder sans aucune peine, comme naturellement et par habitude ; non plus par frayeur de l'enfer, mais par amour du Christ, par une sainte accoutumance et l'attrait des vertus. C'est ce

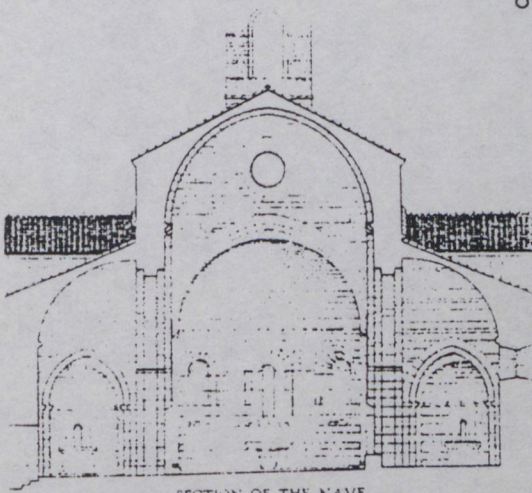
1. Luc XVIII, 13. — 2. Ps. CXVIII, 107.



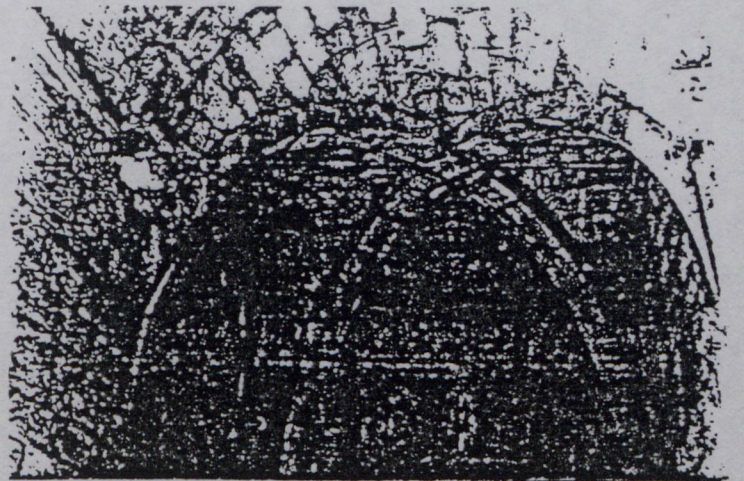
7.

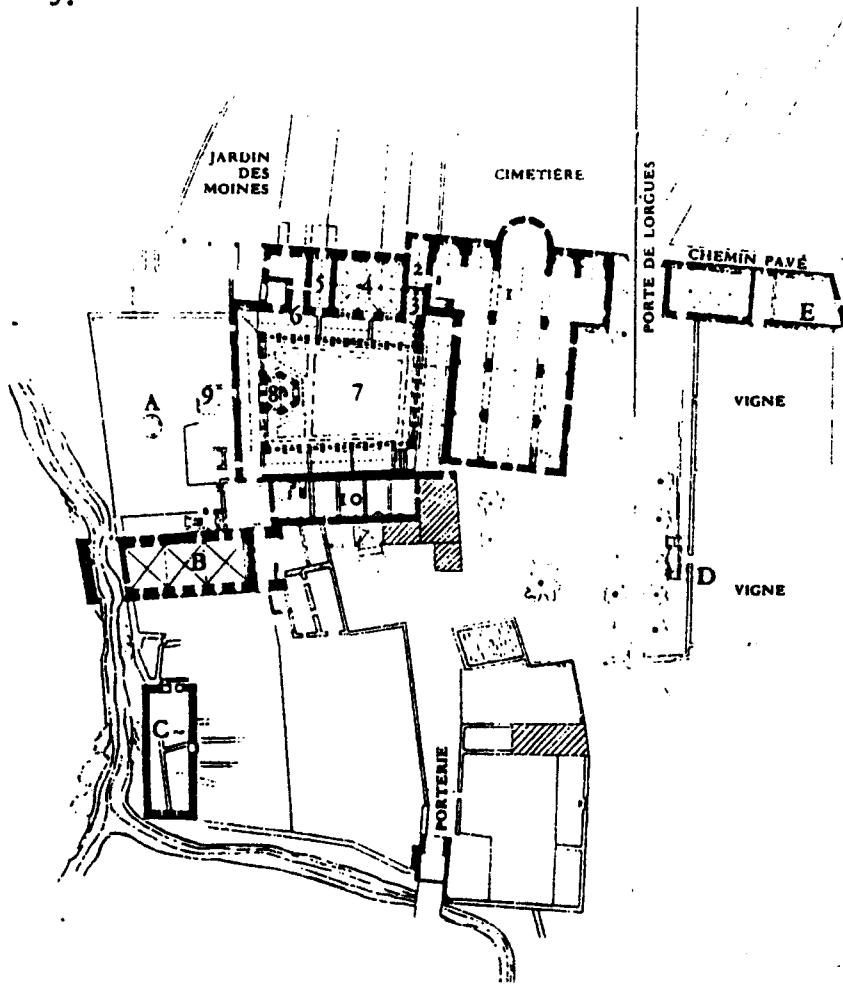


8.



SECTION OF THE NAVE





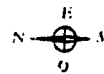
**PLAN D'ENSEMBLE
DE L'ABBAYE DU THORONET**

*par Paul Cabat,
architecte en chef
des Monuments Historiques*

- A FONDATIONS D'UNE FONTAINE
- B BATIMENT DES CONVERS
- C HÔTELLERIE
- D PERRON D'UNE VIGNE
- E GRANGE DIMIERE
- 1 L'ÉGLISE
- 2 SACRISTIE
- 3 ARMARIUM
- 4 SALLE CAPITULAIRE
- 5 PARLOIR
- 6 ESCALIER DE DORTOIR
- 7 CLOÛTRE
- 8 FONTAINE
- 9 RÉFECTOIRE
- 10 CELLIER

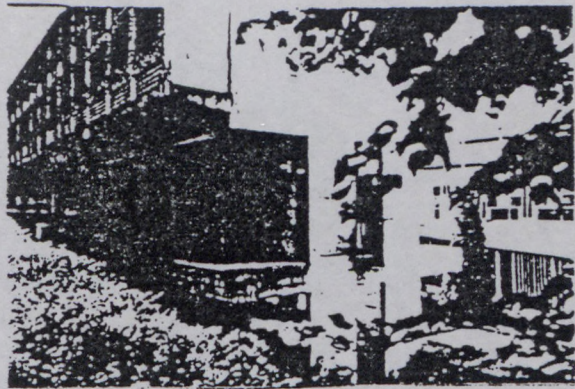
1:500
19 m 20 m
ÉCHELLE

○
SOURCE

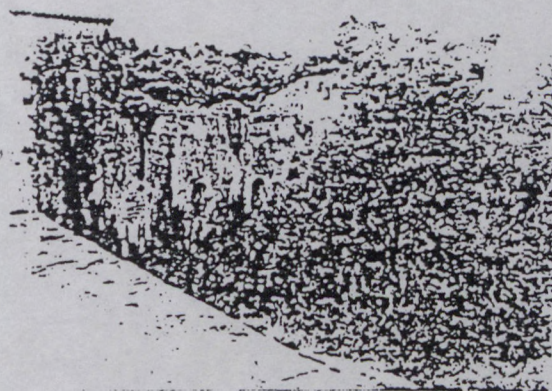
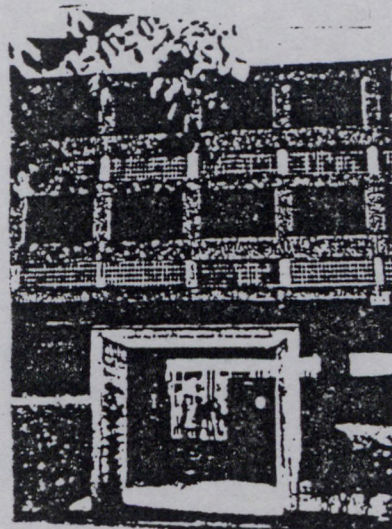




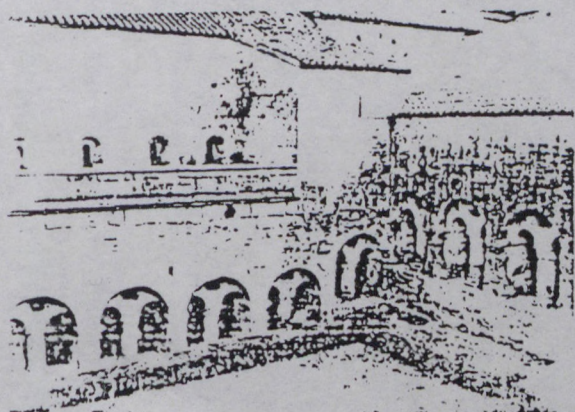
10.



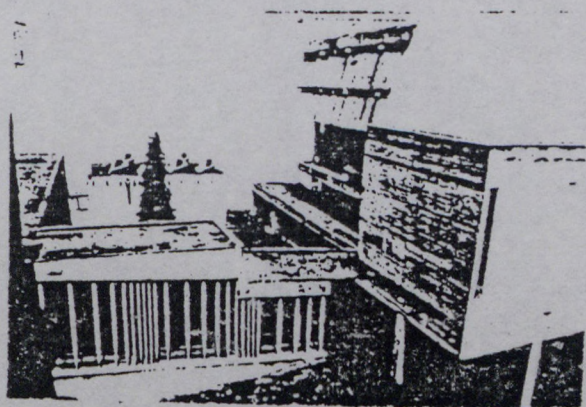
11.

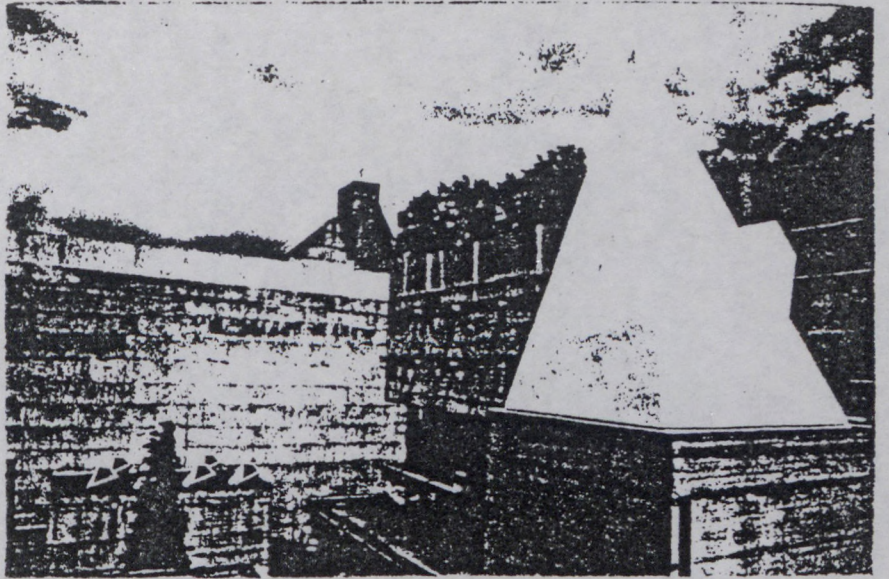
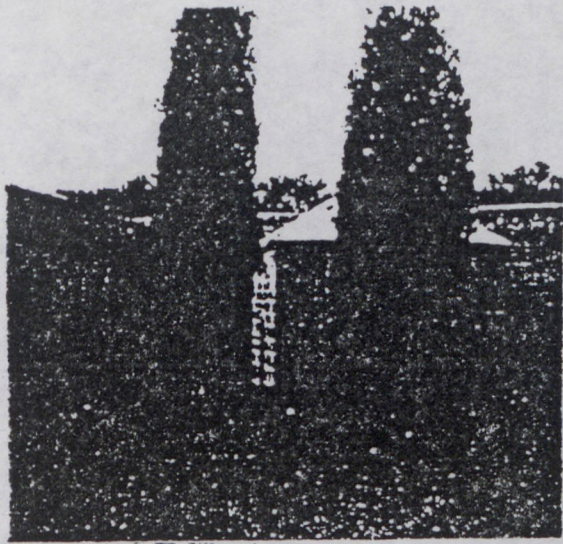


12.

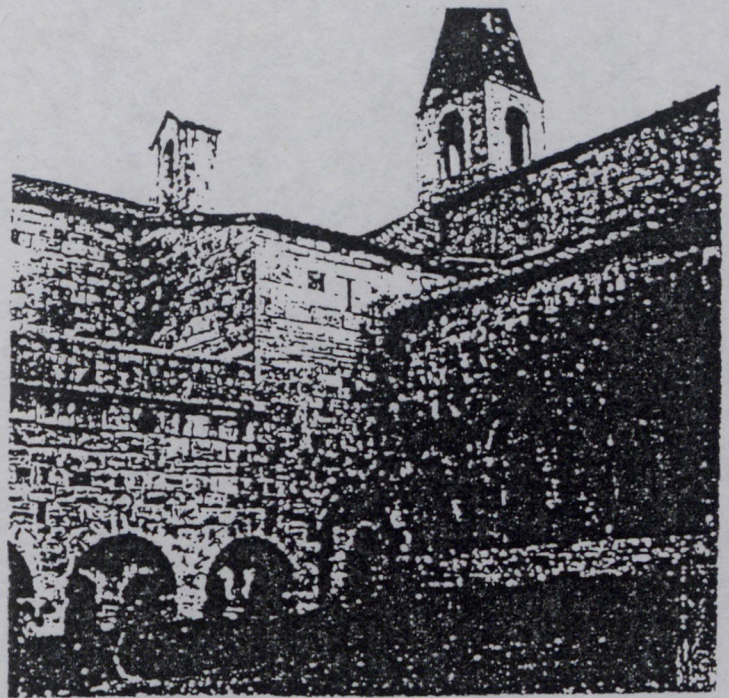


13.

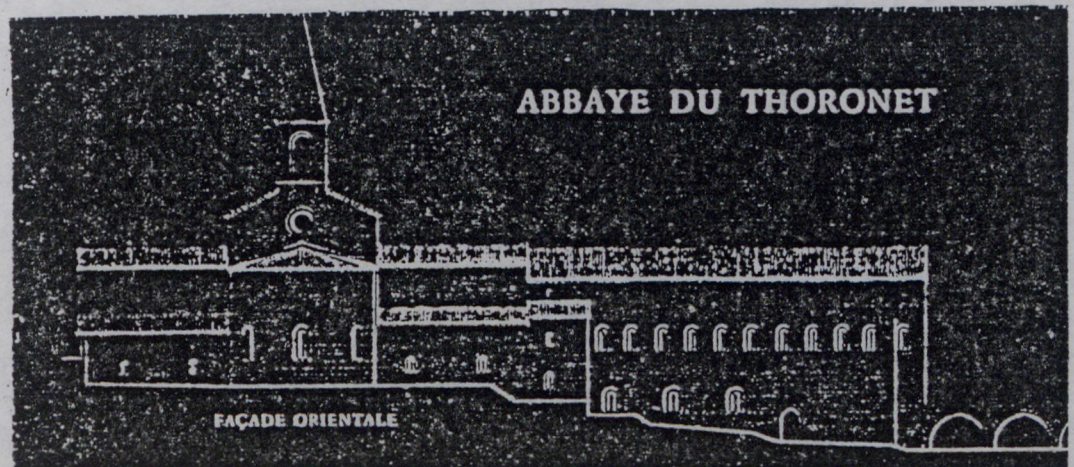


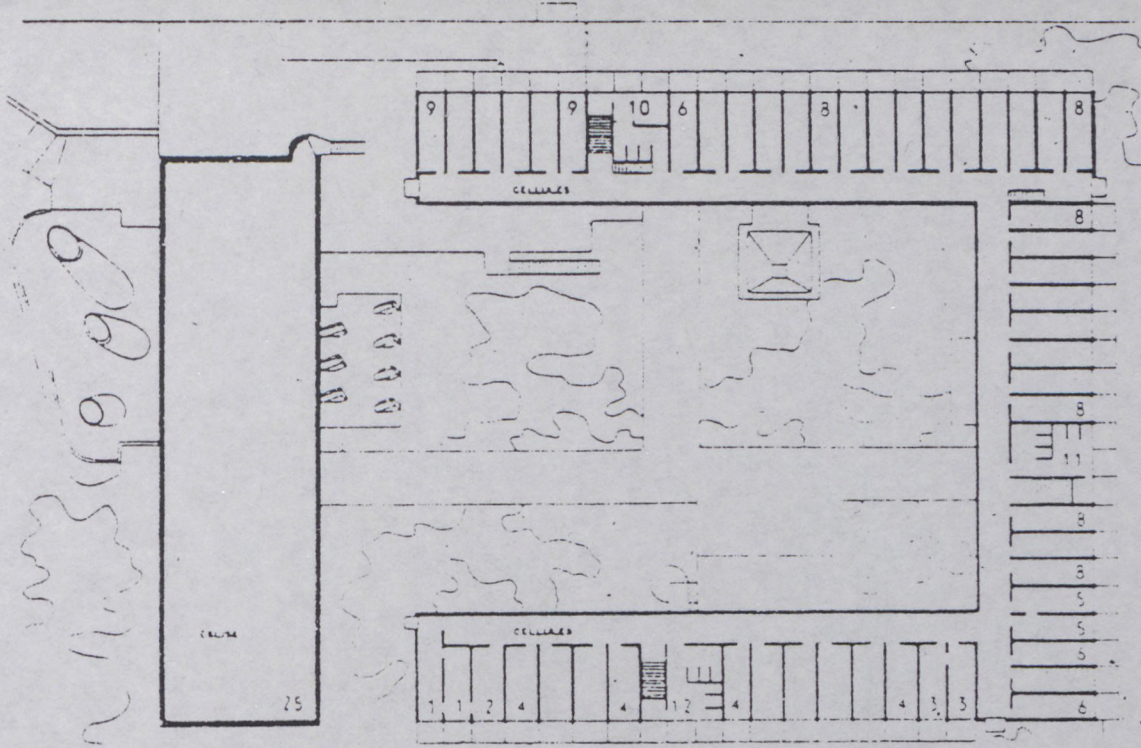


14.

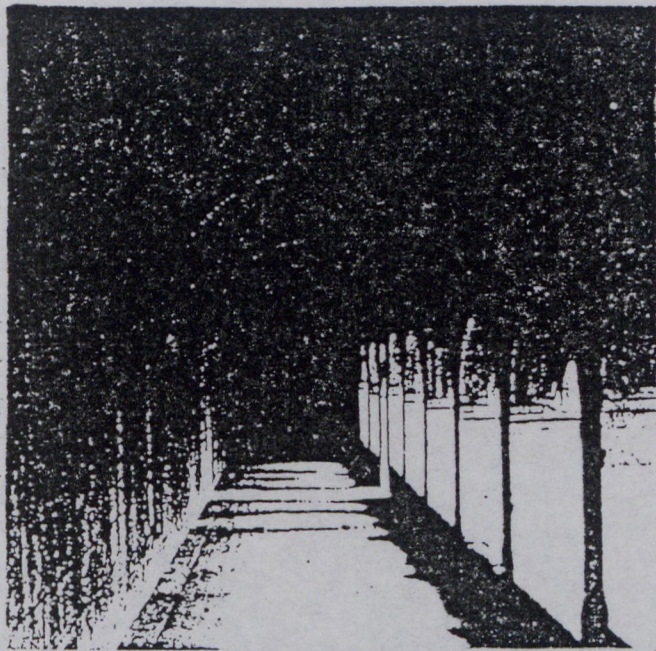


15.

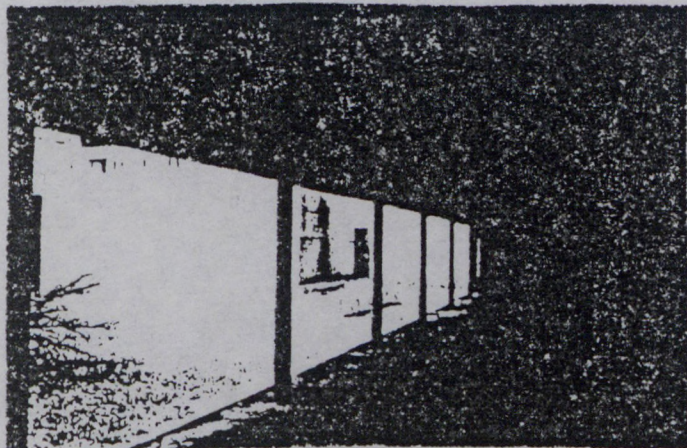


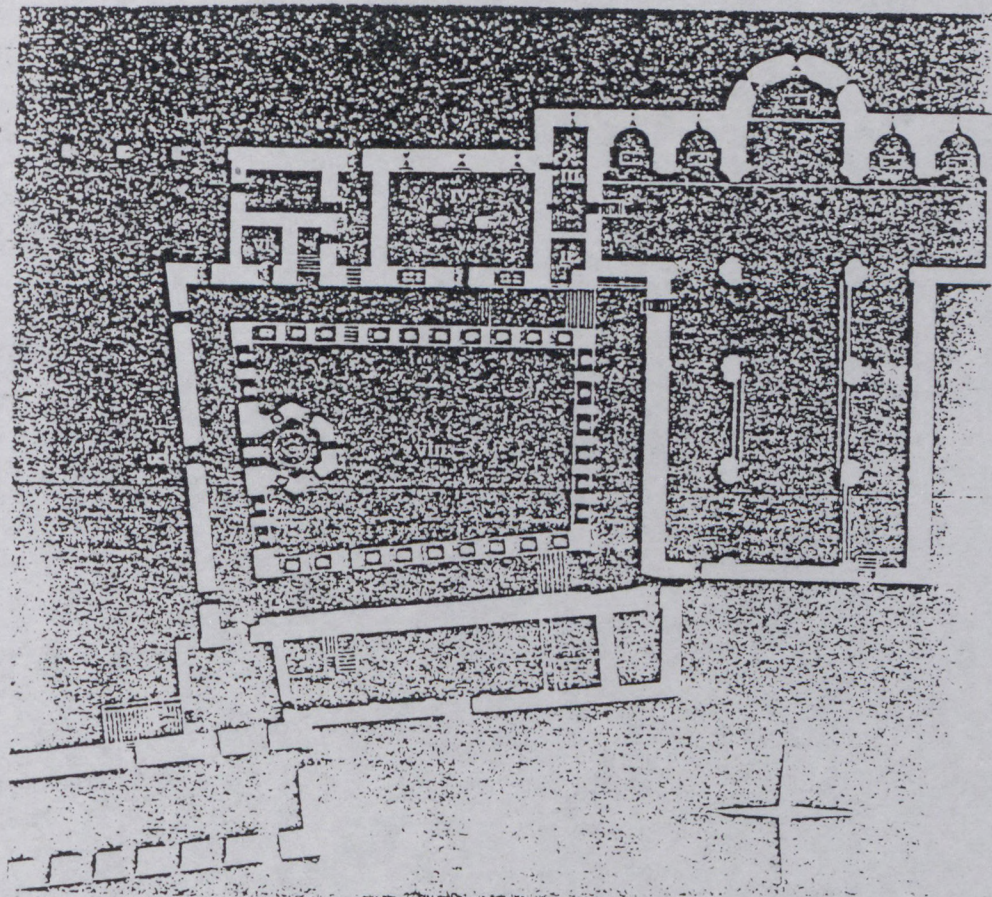


16.

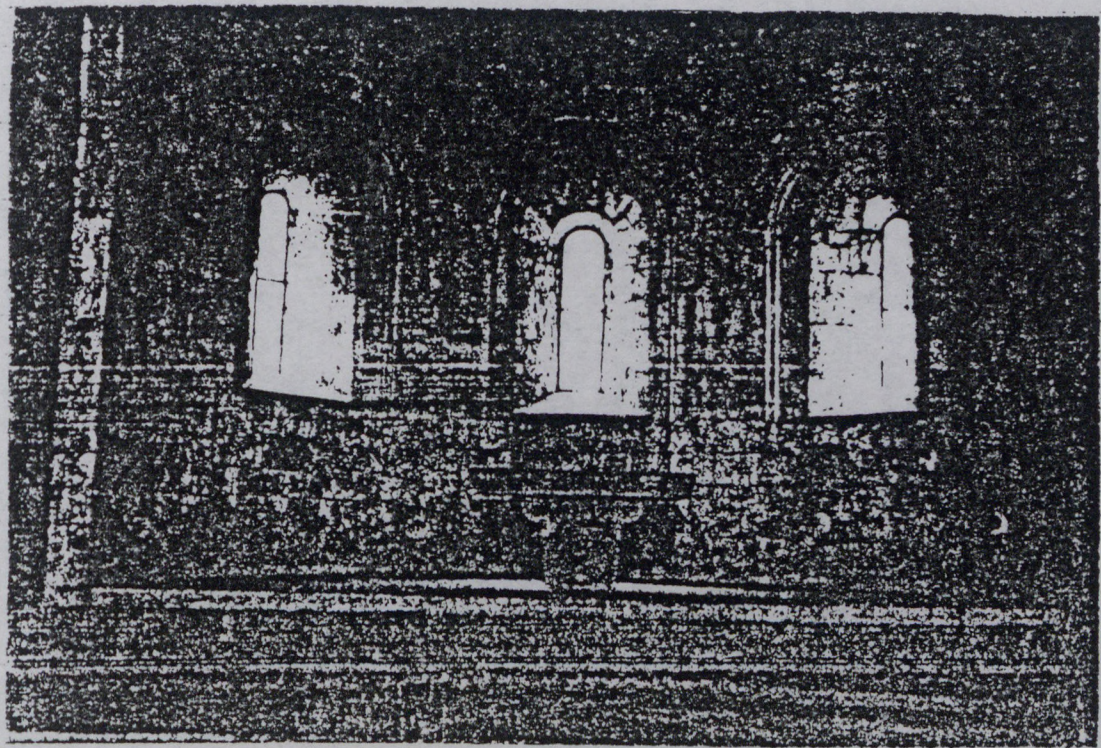


17.

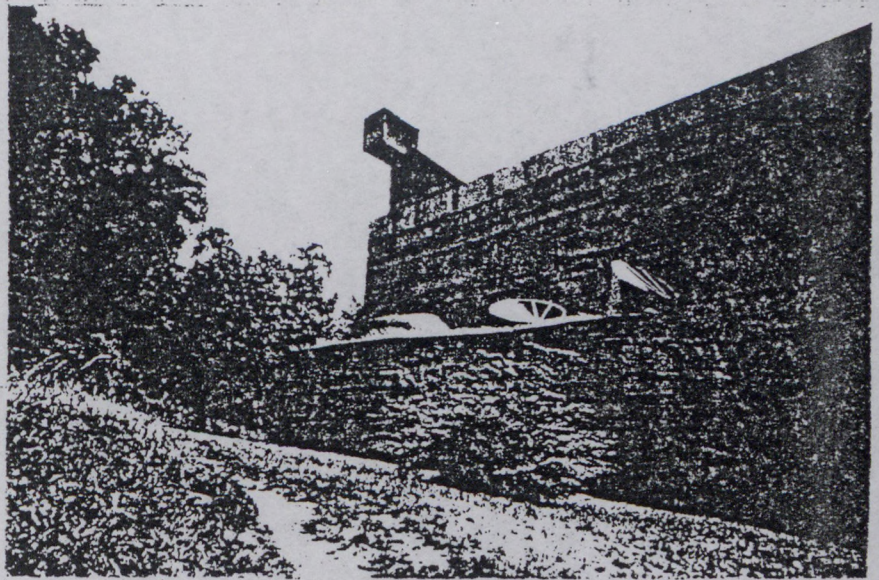
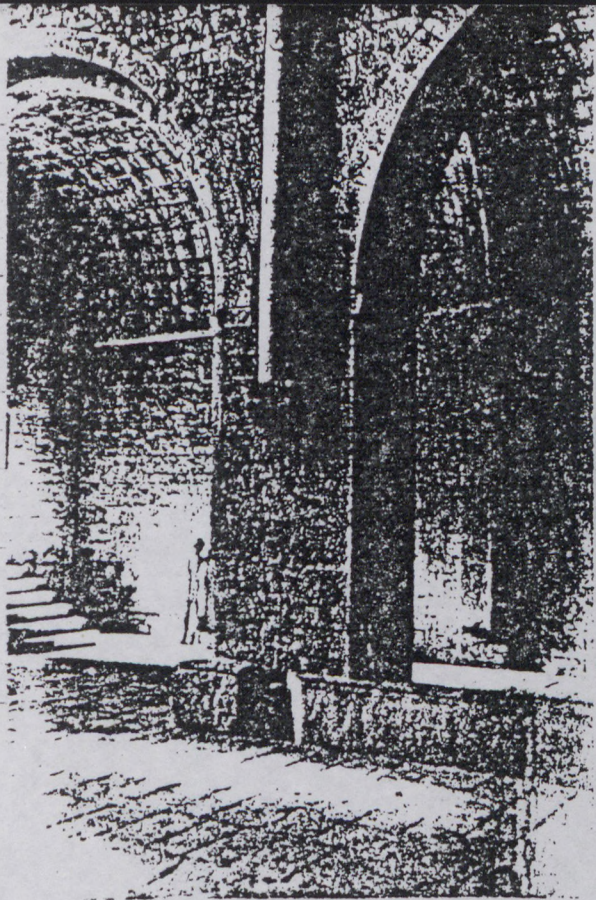




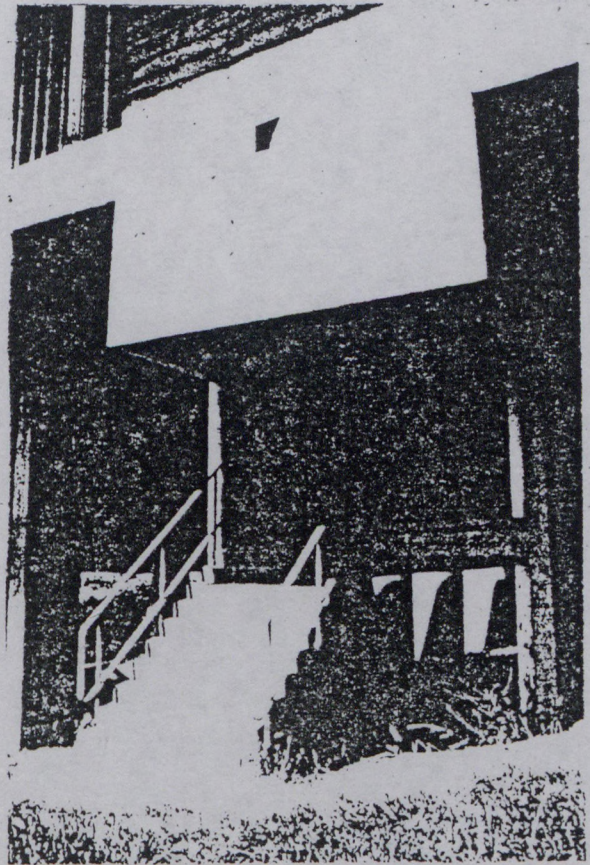
18.

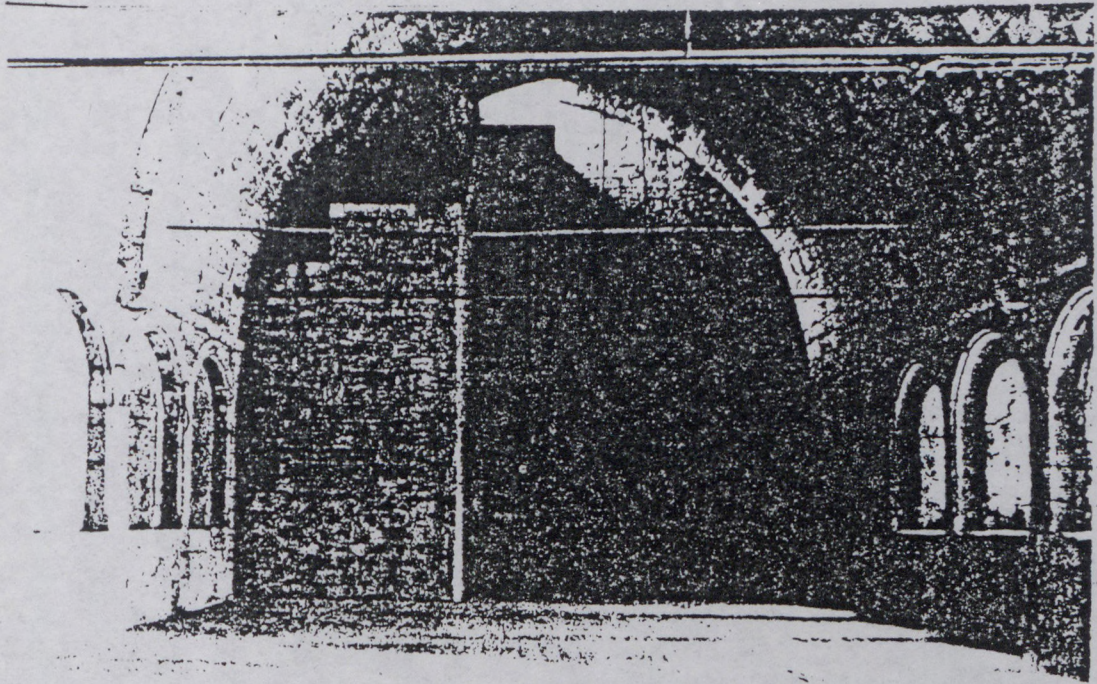


19.

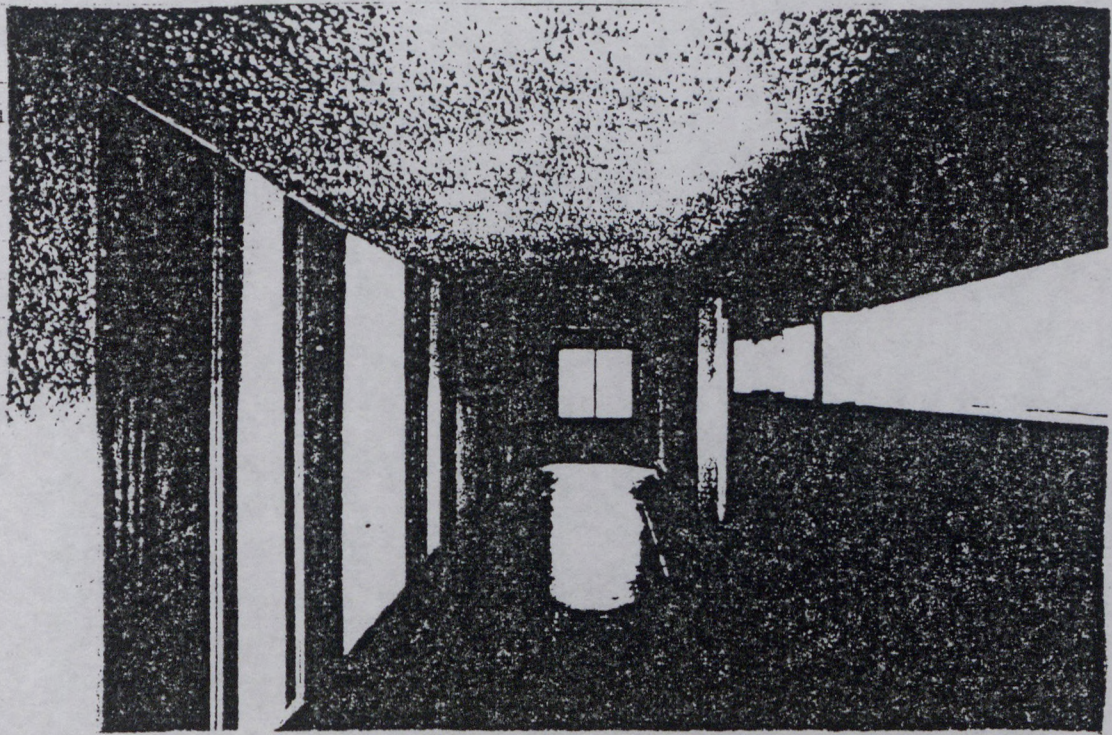


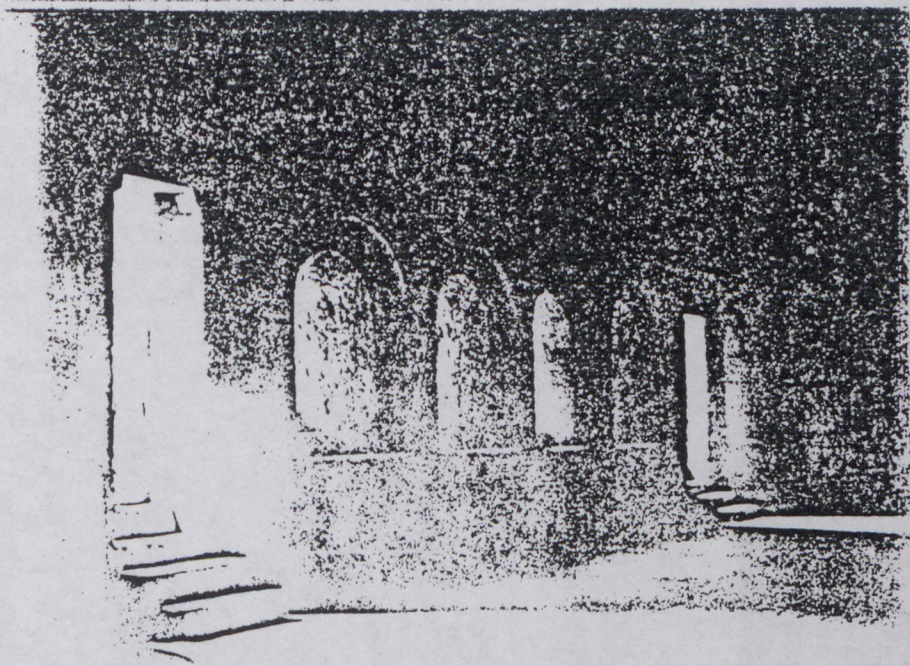
20.



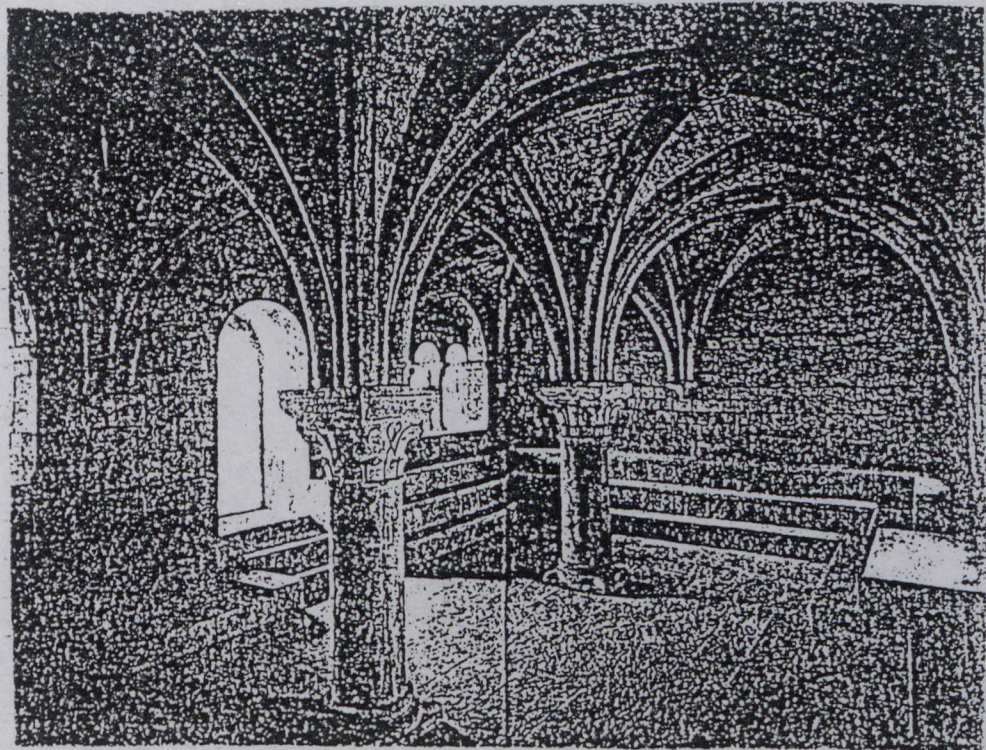


21.

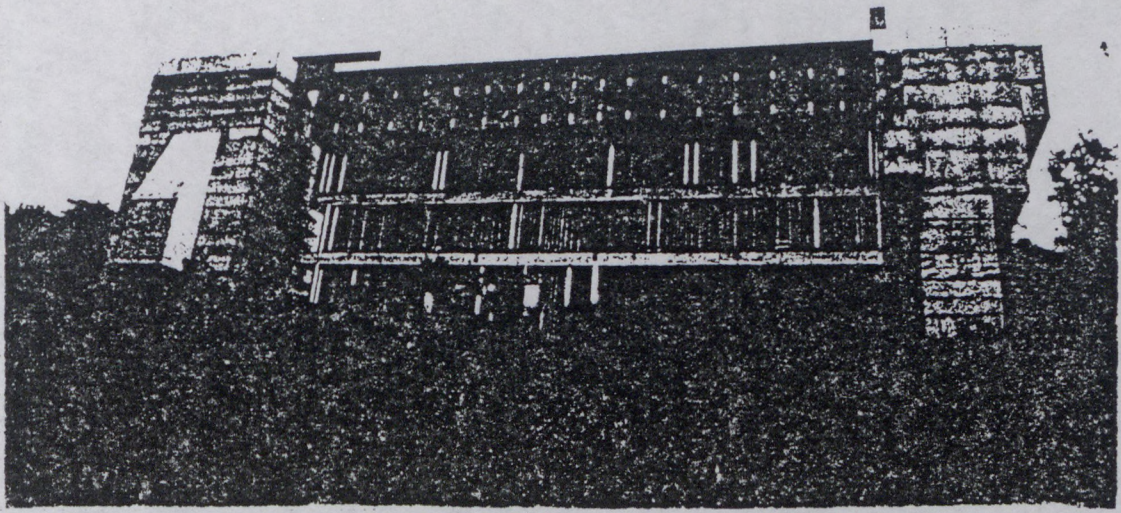




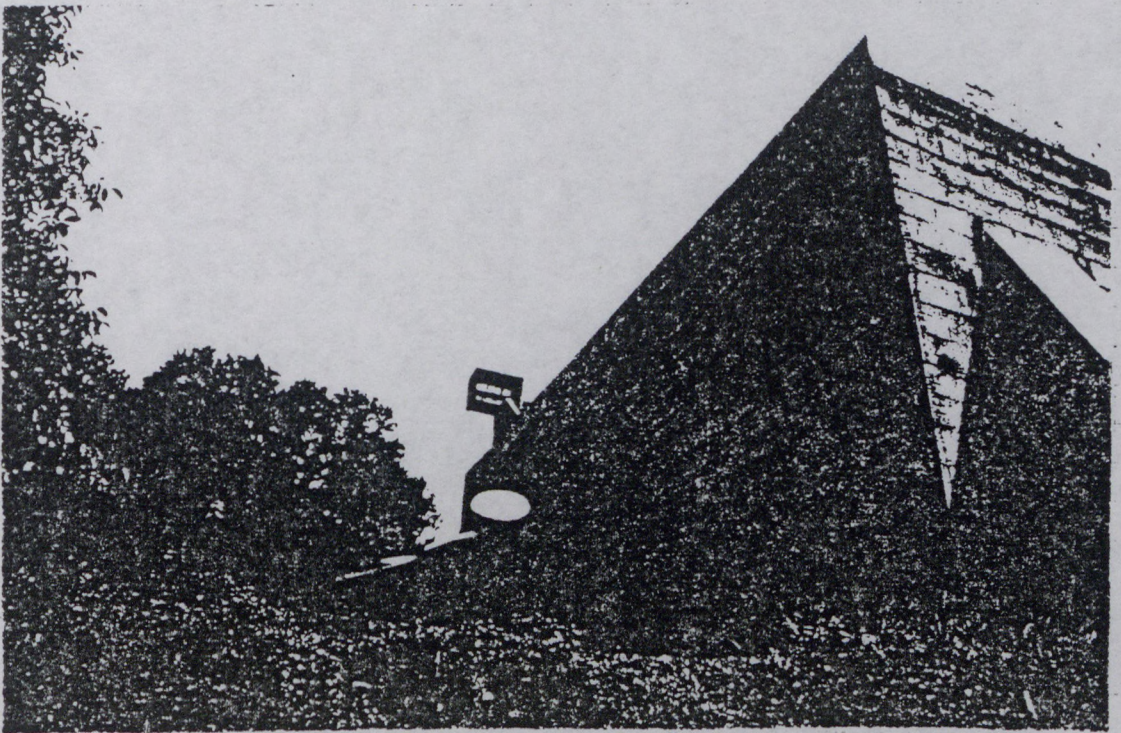
22.



23.



24.



LE DIALOGUE DANS LE SYSTEME DE PRODUCTION DE L'OBJET ARCHITECTURAL

"A PROPOS DU COUVENT DE LA TOURETTE"

Isabelle de LIMA

- I. Essence de l'espace architectural, de l'objet architectural
2. Axes d'investigation
3. L'approche sémiotique

ETUDE DU CAS : DU COUVENT DE LA TOURETTE

- I. Valeurs attribuées à l'objet et programmes d'usage
2. Les modes d'échange entre intervenants de la production

LE DIALOGUE DANS LE SYSTEME DE PRODUCTION DE L'OBJET ARCHITECTURAL

"A PROPOS DU COUVENT DE LA TOURETTE"

Aujourd'hui l'espace construit manque d'émotionnel, est illisible, dé-sémantisé ; c'est une idée communément admise. Cette apparente absence de signification n'est autre qu'un défaut de transmission des messages. Pourquoi ? parce que la "vision du monde" du concepteur d'espaces est différente de celle de l'utilisateur. Il y a, dans les faits, impossibilité de communication entre producteurs d'espaces architecturaux et usagers de ces espaces.

I. ESSENCE DE L'ESPACE ARCHITECTURAL, DE L'OBJET ARCHITECTURAL

L'objet architectural, jeu de formes et assemblage de matériaux, peut être considéré dans son aspect ORGANISATION DE L'ESPACE : Organisation d'objets naturels ou artificiels pré-existants.

L'objet architectural, lieu de vie, biome, peut être considéré dans son aspect ORGANISATION DANS LE TEMPS : organisation d'êtres et de choses dans l'espace et dans le temps.

Si la production d'un objet architectural est bien la transformation par l'homme de la nature ou d'autres objets, ceci ne se fait qu'à travers un ensemble de RELATIONS INTERSUBJECTIVES entre de nombreux ACTEURS ; l'objet architectural serait donc aussi l'aboutissement de SITUATIONS DE COMMUNICATION plus ou moins CONFLICTUELLES entre ces divers acteurs.

En effet, à tout moment du procès de production co-existent des relations, des échanges complexes entre de nombreux individus-acteurs de cette production, échanges qui se concrétisent à travers les décisions émanant de ces différents partenaires de la construction (Maître d'ouvrage, Maître d'oeuvre, industriels, entreprises, bureaux d'études, représentants des institutions, usagers, économistes, législateurs, sociologues ...)

Ces échanges sont souvent schématisés, de façon linéaire, par une succession de phases distinctes :

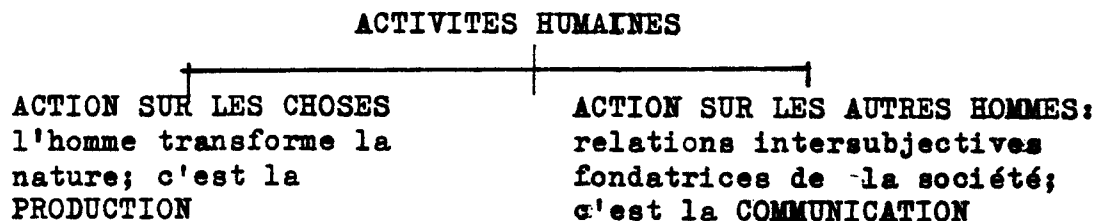
- . demande (commande par le client maître d'ouvrage)
- . programmation, mise au point du programme
- . conception du projet
- . réalisation du bâtiment
- . utilisation

(on remarque que la production ne s'arrête pas à la réalisation du bâtiment ou de l'espace architectural, car ceux-ci ne sont pas figés mais continuent à évoluer jusqu'à leur disparition.)

Ma is cette représentation ne rend pas compte de la réalité et de la complexité du processus de production de l'objet architectural. Cette segmentation diachronique est illusoire ces différentes phases interfèrent. En ce sens il faut parler de **SYSTEME DE PRODUCTION** plutôt que de **PROCESSUS DE PRODUCTION** ("processus" sous-entend un déroulement dans le temps, "système" sous-entend une simultanéité dans le temps).

2. AXES D'INVESTIGATION

Ainsi la réflexion sur le mode de production de l'objet architectural semble imposer, avec elle, la réflexion sur les modes de communication entre acteurs de cette production. Du reste, A.J. GREIMAS rattache ces deux notions à un même axe: celui des **ACTIVITES HUMAINES** (a).



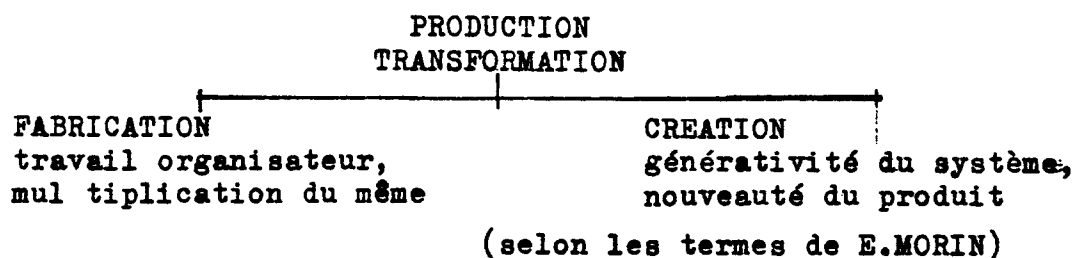
Au travers de cette communication s'établit progressivement la programmation de l'objet architectural à produire.

La réflexion sur le mode de production de l'objet archi-

(a): A.J. GREIMAS, J. COURTES, "Sémiotique - dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette Université, Langue-Linguistique-Communication Paris 1979 (entrée: Production")

tektural à produire oblige à considérer les différents types de démarches possibles; comme l'a expliqué E. MORIN (a) l'idée de produire sous-tend deux notions:

- . FABRIQUER, avec une connotation techno-économique
- . CREER, avec la connotation création



A l'évidence, pour la production d'un objet architectural unique, singulier, l'aspect créatif sera privilégié.

3. L'APPROCHE SEMIOTIQUE

L'approche sémiotique offre des méthodes et outils d'analyse qui concourent à affiner ces notions de production, programme, communication...

La production de l'objet architectural passe par sa programmation (une représentation conceptuelle de l'objet.) En sémiotique le développement du concept de "programmation spatiale" est intéressant: "mise en corrélation des comportements programmés des sujets (de leurs programmes narratifs) avec les espaces segmentés qu'ils exploitent" (b)

(a): E.MORIN, "La méthode : Nature de la nature"

(b): A.J. GREIMAS, J. COURTES, opus cité, (entrée: Programmation spatio-temporelle) .

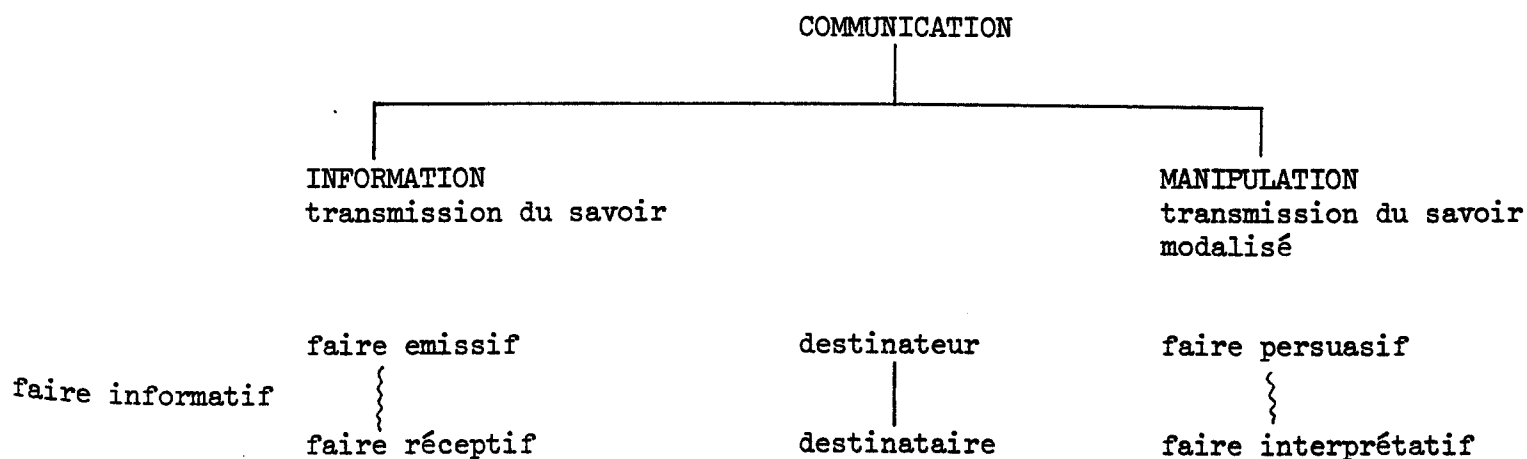
Ainsi le programme se dessine progressivement de deux manières :

- . un programme de base donné de façon implicite par un ensemble de valeurs attribuées à l'objet que l'on veut définir,
- . puis celui-ci est explicité par de multiples programmes d'usage dont le nombre est fonction de la complexité de l'objet à produire.

Au travers des communications entre acteurs s'installent progressivement ces valeurs et programmes d'usage. On comprend alors l'importance de ces échanges à l'amont de la fabrication ou de la construction ; ceci est d'autant plus vrai s'il s'agit d'un objet unique pour lequel l'aspect "création" prime l'aspect "fabrication".

Il est clair que la communication entre partenaires de la construction n'est pas simple transmission d'informations : elle est le lieu de jeux de persuasion, de conviction, de MANIPULATION.

Il est tentant d'opposer INFORMATION et MANIPULATION, au sein de la COMMUNICATION.



Nous donnons ici, de manière non-exhaustive, quelques uns des concepts, empruntés à la sémiotique Greimassienne (a), qui semblent devoir être opérants dans une analyse fine des

(a) : A.J. GREIMAS, J. COURTES, opus cité, (entrées communication, manipulation, informatif...)

modes d'échanges entre partenaires de la production ;

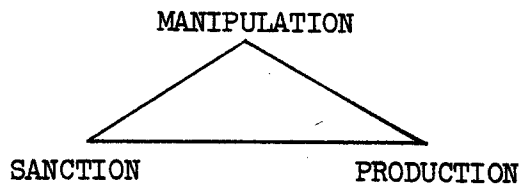
Dans un premier temps, d'information-manipulation, le destinataire communique au destinataire les éléments de la COMPÉTENCE MODALE (du devoir-faire ou du vouloir-faire) ainsi que l'ensemble des VALEURS en jeu ; le destinataire acquiert la COMPÉTENCE.

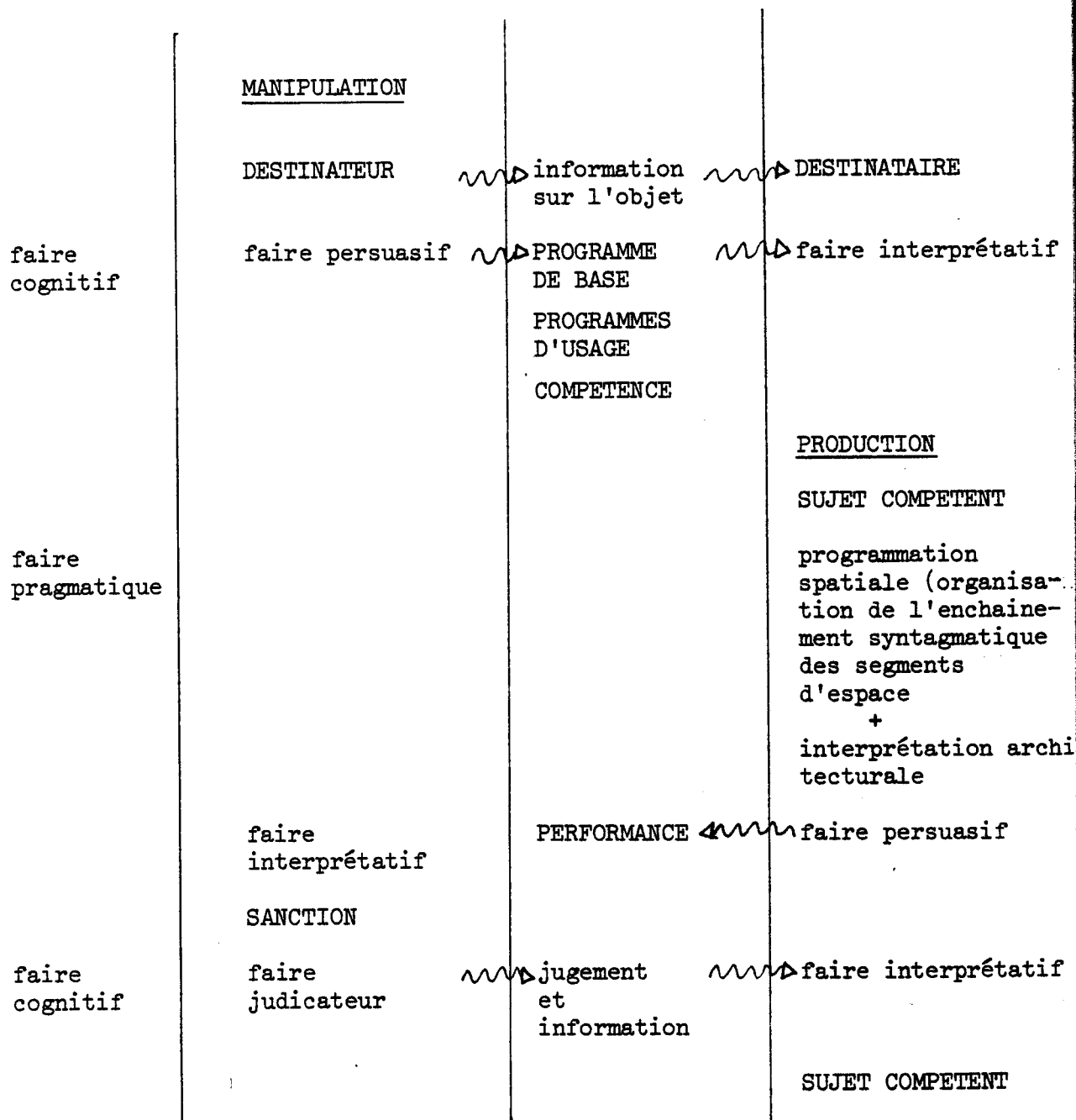
Dans un second temps, le destinataire devient SUJET PERFORMANT après avoir acquis la COMPÉTENCE (vouloir-faire ou devoir-faire régissant un savoir-faire ou un pouvoir-faire), il va accomplir la PERFORMANCE (sur la dimension cognitive, c'est la décision ; sur la dimension pragmatique, c'est l'exécution. Ce SUJET PERFORMANT va "faire-être", c'est-à-dire qu'il va opérer une TRANSFORMATION, produisant un nouvel "état des choses".

En réalité ces deux temps ne sont pas successifs, mais interfèrent l'un l'autre. Ces interférences seront marquées par ce que l'on appelle en termes de sémiotique la SANCTION (sanction cognitive : jugement sur l'être ; sanction pragmatique : jugement sur le faire). Cette SANCTION constitue la CRITIQUE permettant le dépassement des premières ébauches de solution.

N.B. Le "parcours" du destinataire se déroule sur la dimension cognitive ; le "parcours" du destinataire se déroule sur la dimension cognitive et pragmatique.

Schématiquement, on peut admettre cette représentation en bouclage :





Ces concepts, destinés à servir une analyse fine, seront utilisés dans une approche qui se FOCALISERA sur le jeu d'ACTEURS particuliers, agissant à un MOMENT DONNE sur un ESPACE DONNE.

Réciproquement, la mise en place de ce: REFERENCIEL (de ce cadre) SPATIO-TEMPOREL et ACTANTIEL sous-entend la présence de l'OBSERVATEUR.

La présence de cet observateur a, inéluctablement, pour corollaire l'INTENTIONALITE DE SA PERCEPTION.

Nous avons insisté sur la notion de programmation, davantage que sur l'objet produit-lui-même.

POURQUOI?

Parce que, même s'il est possible de parler d'une étape programmation avant le projet, même si des bâtiments sont commandés avec un livre-pavé-programme donné au concepteur avant toute étude, dans la pratique, la programmation est diffuse et dissoute tout au long du processus de production. Y accorder un intérêt plus grand à l'amont du projet éviterait peut-être certains écueils. Cela ne veut pas dire supprimer toutes possibilités d'évolution en cours de projet, mais les mieux prévoir sans doute.

Une compréhension et une évolution des modes d'échanges et du contenu de ces échanges entre partenaires de la construction serait-il à même de modifier cet état de choses ?

ETUDE DU CAS DU COUVENT

L'échange de correspondance entre l'ATELIER LE CORBUSIER et les DOMINICAINS, concernant la période 1956-1959, focalise l'observation sur le jeu de deux acteurs - les RELIGIEUX et l'ARCHITECTE - sur une période limitée correspondant à la phase de réalisation du couvent.

Cette observation sera en outre, restreinte à un segment de l'objet architectural : le LOGEMENT des RELIGIEUX : les CELLULES.

Les discours produits et échangés entre les acteurs peuvent être considérés comme un dialogue, comme une ENONCIATION, comme une COMMUNICATION.

L'analyse de ce qui est ENONCE met à jour un ensemble de VALEURS attribuées à l'objet à produire et, des PROGRAMMES D'USAGE. L'analyse de l'ENONCIATION et de l'ENONCE fait apparaître les MODALITES d'échange entre partenaires de la construction.

I - VALEURS ATTRIBUEES A L'OBJET ET PROGRAMMES D'USAGE

Tous ces échanges entre acteurs visent la CREATION d'un "COUVENT D'ETUDE POUR DOMINICAINS".

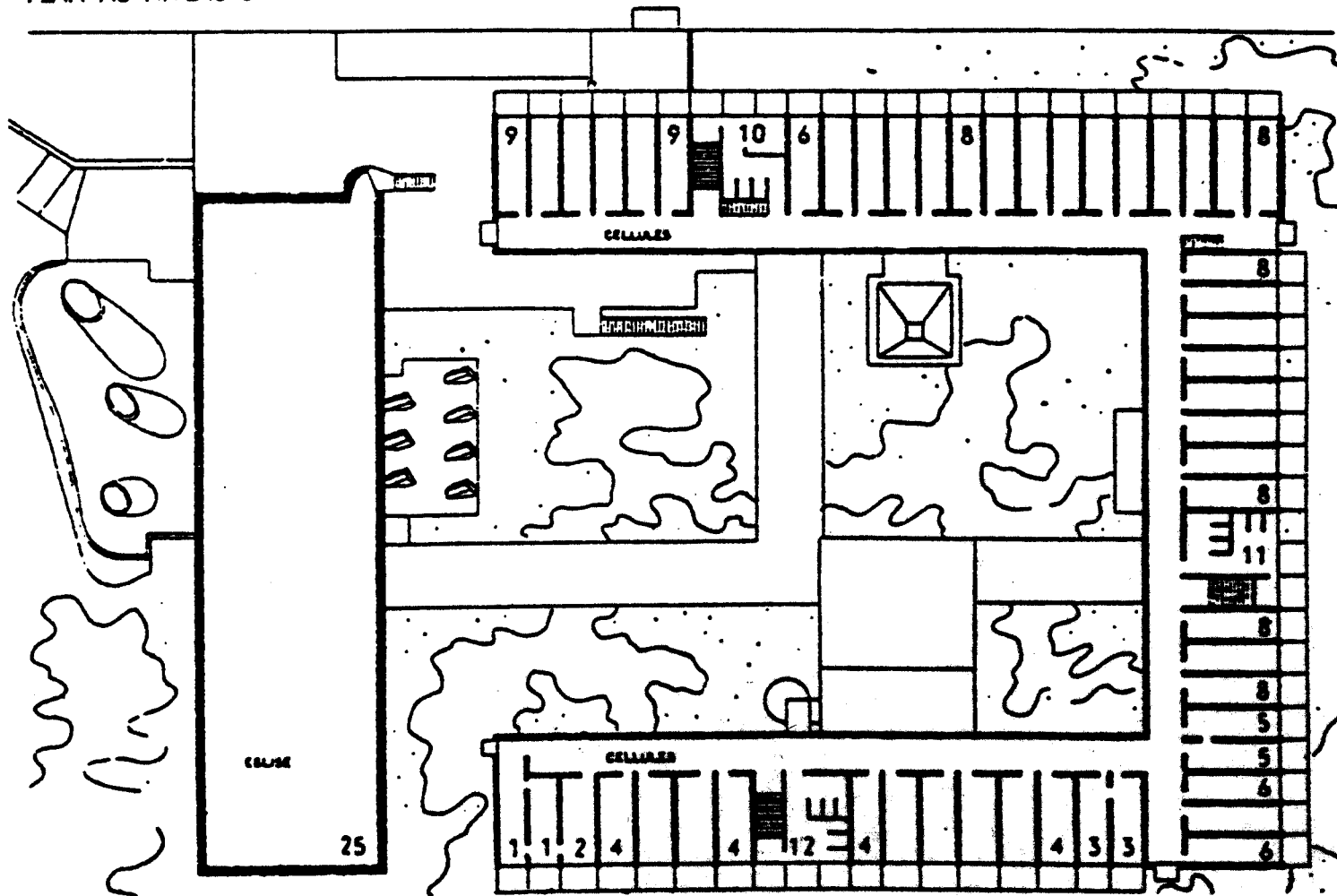
C'est la reconnaissance des multiples PROGRAMMES D'USAGE ainsi que des VALEURS attribuées à l'objet couvent qui permettront d'établir le "programme", de faire la "programmation" -au sens généralement compris dans les "milieux constructeurs"-

LE CORBUSIER avait synthétisé, pour lui, son "programme de base" : "LOGER DANS LE SILENCE DES HOMMES DE PRIERE ET D'ETUDE".

COUVENT DE LA TOURETTE - PLAN NIVEAU CELLULES

1 : cellules des malades. 2 : infirmerie.
 3 : cellules d'hôtes. 4 : cellules des pères professeurs. 5 : cellule du père sous maître des étudiants. 6 : cellules des prêtres étudiants. 8 : cellules des frères étudiants. 9 : cellules des frères convers. 10. 11. 12 : sanitaires. 25 : église.

PLAN AU NIVEAU 5



Plan extrait du livre : " Un couvent de LE CORBUSIER ", Les cahiers forces vives, collection dirigée par J. PETIT.

a - VALEURS ATTRIBUEES A L'OBJET

Les interlocuteurs privilégiés étant les DOMINICAINS et le CABINET d'ARCHITECTE, les VALEURS en circulation dans cet échange seront essentiellement des VALEURS VISEES par, la REGLE DOMINICAINE, des VALEURS ARCHITECTURALES, et, bien sûr, des VALEURS ECONOMIQUES (toujours présentes).

A propos de classification des valeurs, faut-il parler de valeurs descriptives (objectives ou subjectives) et de valeurs modales ou bien faut-il penser que certaines font référence à l'utilisation fonctionnelle de l'espace et d'autres à son utilisation symbolique.

VALEURS VISEES PAR LA REGLE DOMINICAINE

valeurs objectives?	- PRIERE - recueillement - méditation - ETUDE - méditation - recherche - enseignement - prédication - travail intellectuel ...
valeurs subjectives et/ou modales	- SILENCE - PAIX - PAUVRETE - RUDESSE - SIMPLICITE - BEAUTE - ESPACE - HARMONIE - JOIE - HIERARCHIE DEMOCRATIQUE

L'énonciation de ces valeurs fait apparaître l'opposition entre vie publique et vie intérieure, vie séculière et vie régulière (qui, peut-être, se concrétisera par une graduation des espaces: public-privé, profane-sacré...), entre vie personnelle et vie commune (d'où la nécessité de pouvoir apporter des lieux d'isolement à l'individu, des lieux de réunion à la communauté).

Ces VALEURS SE REALISERONT dans des CONFIGURATIONS SPATIALES et des AMBIANCES.

. L'atmosphère paisible nécessitera un confort phonique et thermique.

- . La pauvreté, la simplicité se traduiront par une pauvreté de matériaux, une simplicité de volumes, une rudesse de matériau.

Nous trouvons dans la correspondance entre les Dominicains et l'Architecte des demandes concrètes :

- . Le silence et le recueillement nécessaires à une maison religieuse, imposent, selon les Dominicains, l'emploi de tons neutres (gris, blanc) et non des couleurs vives.
- . La vie de travail demande un réglage très fin de la lumière sur le plan de travail.
- . Le silence nécessite un grand soin apporté à l'étude de l'insonorisation.
- . Un "matériau chaud" pour le sol est nécessaire pour produire un effet de confort thermique.
- . La hiérarchie de la Communauté se traduit par une certaine organisation des systèmes de communication (téléphone, interphone),
- . Et surtout l'étude du coin de travail de la cellule est très important...

VALEURS VISEES PAR LA DEMANDE D'ARCHITECTURE

valeurs objectives ?	- ESPACE CONSTRUIT HABITABLE (dans lequel puissent s'accomplir des COMPORTEMENTS D'USAGE) - BIOME (lieu de vie, contenant)
valeurs subjectives	- PURETE - BEAUTE - ESTHETIQUE

Les documents présents ne donnent pas d'éléments permettant de comprendre ce qui a amené LE CORBUSIER à créer, pour les cellules, un parallélépipède très allongé (1,83m x 5,92m - hauteur 2,26m) si ce n'est peut-être la référence à Rézé.

Créer un BIOME signifie concevoir un volume dans lequel peuvent être réglées les AMBIANCES OLFACTIVES, SONORES, VISUELLES ainsi que le CONFORT THERMIQUE.

Nous voyons ici, à travers textes et dessins concernant les CELLULES, que des CONFIGURATIONS SPATIALES permettent de répondre à ces problèmes :

- . Traitement de la paroi - cellule - loggia :
 - partie vitrée/partie pleine
 - volet de ventilation
 - porte d'accès à la loggia vitrée ou pleine
 - dalle de verre
 - possibilité d'installer store ou rideau
- . Traitement de l'espace de travail
 - étude du plan de travail
 - volet de ventilation accessible depuis la table
 - éclairage naturel : attention portée à ce qui pourrait faire masque : rambarde de la loggia...
 - éclairage artificiel...

Les VALEURS VISEES PAR LA REGLE DOMINICAINE et les VALEURS ARCHITECTURALES constituent des VALEURS D'USAGE. Reste toujours présente la VALEUR ECONOMIQUE souvent mentionnée :

- ... "en pensant aux millions"...
- ... "supprimer"...
- ... "gratuit"...
- ... "solution la plus économique"...

Ce rapide survol des valeurs attribuées à l'objet CELLULES DU COUVENT D'ETUDE DOMINICAIN, montre que la réponse architecturale proposée dépasse largement la définition esthétisante de l'architecture donnée par LE CORBUSIER dans "Vers un Architecture" :

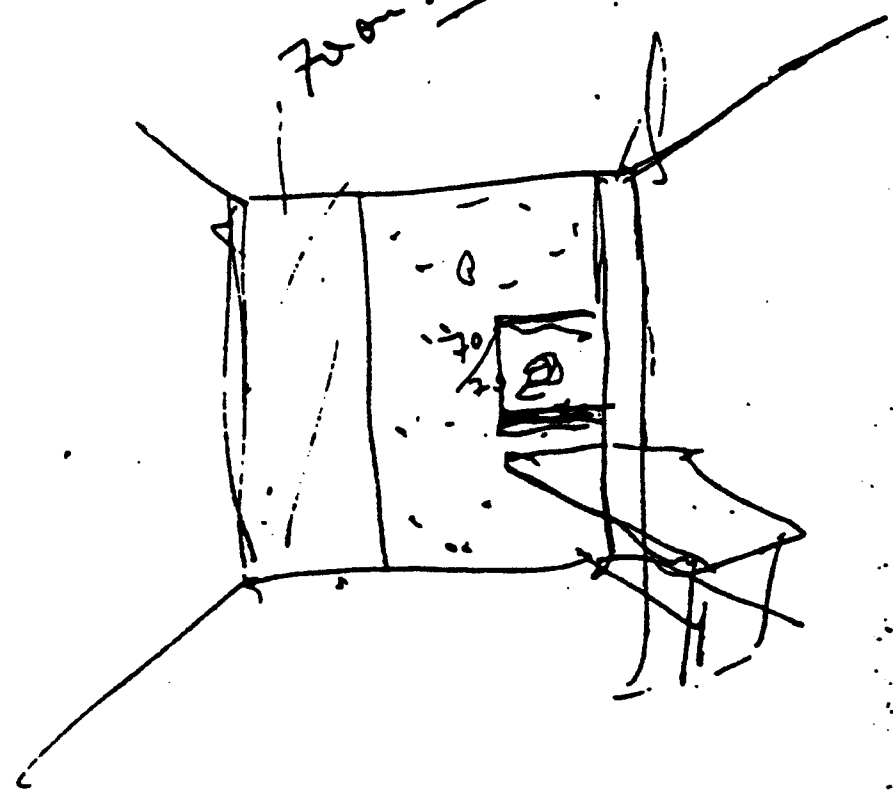
"Le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière".

1/15
5/6/57/15
70

70 on 53 (1)

27

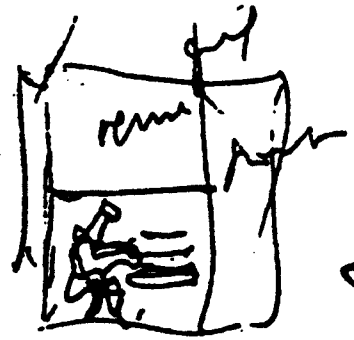
(amuse)
83



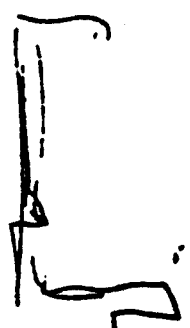
Bon.



peut-être



Bon



53

17

peut-être



peut-être avec menuiserie

(croquis de cellule, signés LE CORBUSIER, 1e15 Mai 1956)

LOM

b - PROGRAMMES D'USAGE

Des PROGRAMMES D'USAGE sont manifestés dans la correspondance, entre Religieux et le Cabinet d'Architecte, comme des récits. Ces programmes mettent en scène des ACTEURS USAGERS, autre que l'interlocuteur et l'interlocutaire, dont il serait intéressant d'observer les rôles thématiques et actantiels ainsi que les parcours.

Nous donnons ici trois exemples de programmes d'usage.

L'un concerne les CELLULES DOUBLES. Les mêmes préoccupations se retrouvent dans deux courriers. Les programmes se présentent comme PROGRAMMATION SPATIALE ET TEMPORAIRE ; il y a, selon les termes du dictionnaire déjà cité, mise en corrélation des comportements programmés avec les espaces segmentés qu'ils exploitent.

Le père de COUESNONGLE donne, en premier lieu, une LOCALISATION (statique) : les cellules doubles constituent le cadre de ces programmes et de leur déroulement.

Puis le Père installe dans son discours de nouveaux ACTEURS (Pères, étudiants, visiteurs). La programmation s'anime par la mise en situation de ces acteurs investis de leurs rôles thématiques (recevoir, étudier, visiter ...) ces rôles impliquent déjà un "modèle organiser de comportement"(a).

Même si dans le cas présent la description reste assez statique, les rôles thématiques aident à comprendre l'enchaînement syntagmatique (passage d'un espace à un autre en même temps que d'un intervalle temporel à un autre).

Et pour donner plus de précisions sur l'utilisation de l'espace, l'interlocuteur raconte, mais aussi inscrit sur ses croquis les positions spatiales que les différents acteurs seront appelés à occuper.

(a) : A.J. GREIMAS, J. COURTES, opus cité, (entrée : Rôle)

. Le 23 mai 1957

Interlocuteur: Père de COUESNONGLE

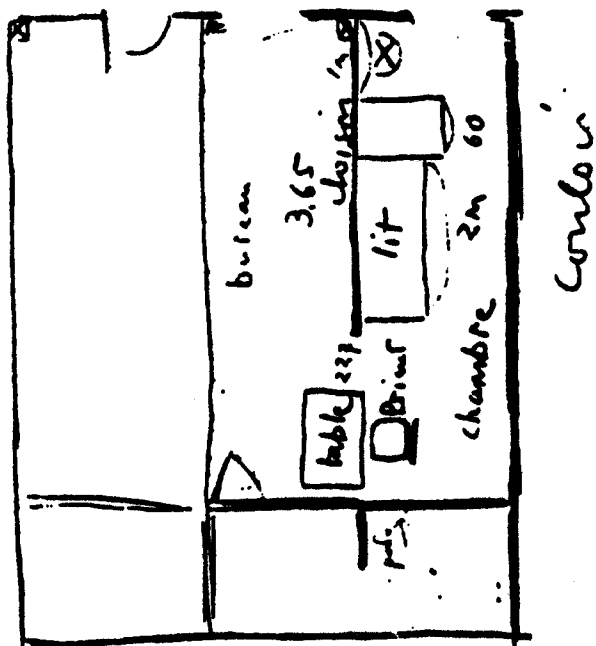
Interlocutaire: Monsieur XENAKIS

"Cellules doubles. Il y a quatre cellules dans le bâtiment ouest; P. Prieur, P. Provincial dans le bâtiment ouest; P. Maître, P.S/Maître dans le bâtiment sud. Ce sont des petites cellules. J'ai visité l'autre jour celles du bâtiment est qui sont construites. Forcément elles ne sont pas énormes. Pour les étudiants cela ira très bien. Mais je pense que les Pères qui ont double cellule et qui reçoivent beaucoup de visites, devront vivre habituellement dans une cellule de ce gabarit, qui leur servira de bureau, quand on sera à trois, quatre ou cinq dans ces cellules pour discuter, il faudra étaler les visiteurs en long. Les deux chambres d'enfants de Rézé (dont j'ai ici les photos et que j'ai visitées) m'ont alors donné une idée. Là-bas, vous avez mis une cloison mobile qui peut s'enlever en partie et permet de réaliser presque une grande chambre. Que pensez-vous d'une solution de ce type pour les quatre cellules en cause? La cloison ne serait pas mobile, mais irait seulement jusqu'à la moitié. L'habitant aurait son petit coin à lui, d'autre part il aurait son bureau qui prendrait sur les deux cellules. Cf. croquis. Voulez-vous me dire ce que vous pensez d'une telle solution?

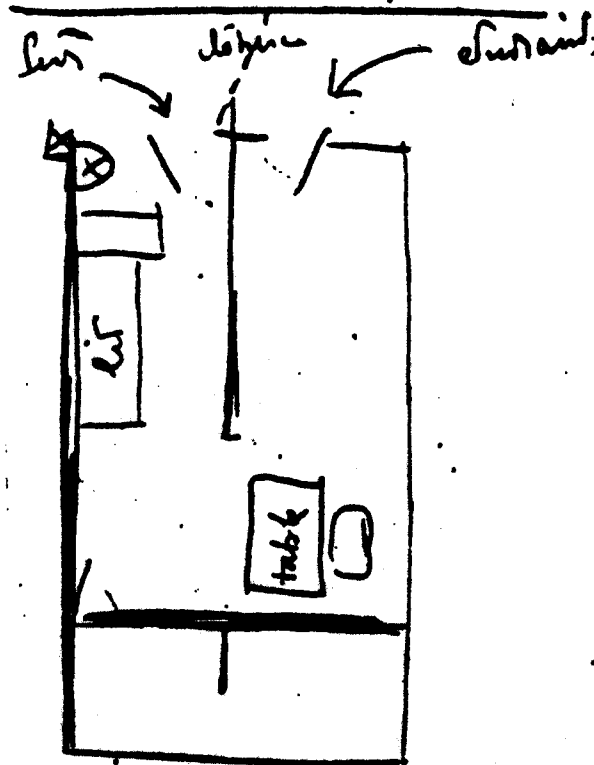
Une autre solution consisterait à faire de ces deux cellules une seule, mais je ne vois pas très bien comment arranger le lavabo.

(notez l'inconvénient de la solution adoptée jusqu'ici : ces Pères ne pourront avoir qu'une petite table; alors que justement ils sont de ceux qui ont le plus besoin d'une grande table!".

Cellules P. Prieur et P. Provincial



Cellules P. Maître et S/Maître



P.B. les deux cellules recevront beaucoup + d'étudiants que de leur -

. Le 23 mai 1957

Interlocuteur: Père de COUESNONGLE

Interlocutaire: Monsieur GARDIEN

"Cellules doubles. Je vous soumetts comme à M. XENAKIS une difficulté sérieuse.

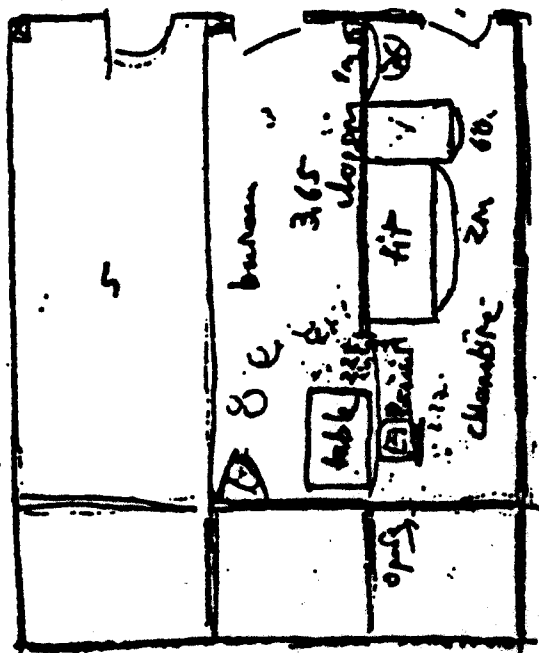
Il y a quatre cellules doubles. Elles sont destinées à des pères qui reçoivent beaucoup. Ces cellules sont composées de "petites cellules". C'est dire que ces pères devront ~~vivre~~ vivre habituellement dans leur "bureau" - 1,83m - de large - et y recevoir. Leur table ne pourra être d'un grand modèle, alors qu'ils ont besoin, plus que personne, de quelque chose de grand... Il faudra étaler les deux, trois ou quatre visiteurs en long. Autant d'inconvénients...

Les deux chambres d'enfants de Rézé (même grandeur) m'ont alors donné une idée. Il n'y aurait pas de cloison mobile, mais la cloison ne séparerait pas complètement les deux cellules. De ce fait, il y aurait un coin plus intime - la chambre à coucher - et l'habitant aurait plus de place pour recevoir et être à l'aise. Cf. croquis.

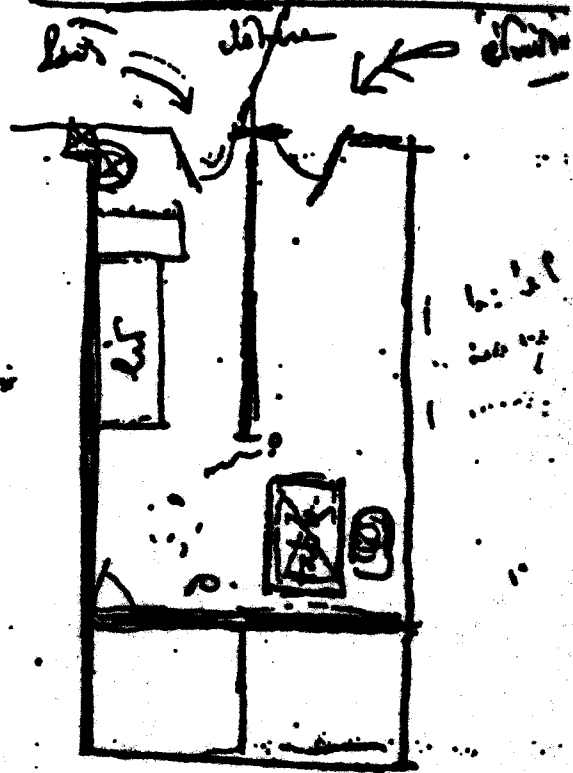
Qu'en pensez-vous?

Songer à supprimer complètement la cloison ne semble difficile. Le lavabo?

Cellules P. Loret et P. Drouinville



Cellules P. Marthe et P. Marthe



P.S. les deux cellules recevront
hauvry + d'autres...
de plus...

Un autre programme concerne la cellule, dans le cas général, et plus particulièrement LE LIEU DE LA CELLULE RESERVE AU TRAVAIL.

Ici, un acteur à peine nommé ("on") car il s'agit de l'usager "normal" de la cellule.

Contrairement à l'exemple précédent dans lequel le déplacement de l'acteur dans l'espace était donné de façon implicite à travers son rôle thématique, nous avons ici un programme d'usage exemplaire par sa simplicité et sa clarté : tout le parcours spatial pour atteindre le but : "entrer et n'allumer que la lampe du plan de travail".

Exemple riche aussi d'autres enseignements : les "évidences" sont bonnes à dire avant que l'erreur ne soit commise !

Notons aussi la manifestation de la représentation de la valeur symbolique du travail.

Dans la seconde partie de ce courrier, l'intérêt se porte sur le trajet, le parcours de la lumière du jour (lumière = actant ?) Ces remarques visent l'optimisation de l'utilisation de la lumière naturelle, à travers l'observation de son parcours et des accidents rencontrés sur ce parcours (pare-soleil, rambarde, paroi vitrée ...) Là encore les Pères intéressés aux plans proposent une organisation spatiale.

. Le 10 juin 1956

Interlocuteur : R.P. CORVEZ et Pères intéressés
aux plans

Interlocutaires : Monsieur XENAKIS

"ELECTRICITE CELLULES. Il n'y aura que trois sources lumineuses : une lampe au mur pour la toilette, une lampe sur la table, une prise de courant au chevet du lit.

A la porte d'entrée, facilement abordable, un commutateur qui commandera la lampe sur la table (et non la lampe-toilette) : il ne faut pas qu'on soit obligé d'allumer d'abord la lampe-toilette, d'aller à la table pour allumer la lampe-table pour devoir retourner à la porte pour éteindre la lampe-toilette et ensuite s'installer à sa table de travail. La lampe

principale de la cellule est la lampe de la table, elle doit pouvoir être allumée et éteinte de la porte. Ce point est très important.

LUMINOSITE CELLULES (JOUR). Attention à l'éclairage de la table, et à l'éclairage du lieu de la cellule réservé au travail. Penser que les Religieux sont la plus grande partie de la journée en cellule. Il faut profiter au maximum du jour, et les pare-soleil, comme la rambarde du balcon arrêtent un peu ce jour. La dalle de verre prévue (plan 27/7/55) entre le mur et le volet de ventilation ayant été supprimée (économie de la dalle), le volet de ventilation sera sans doute repoussé vers le mur. Ne pourrait-on donner, de ce fait, une plus grande largeur à la vitre (cf. croquis annexe - N°3)? Il faudrait également que la vitre descende davantage. Ainsi on aura toute la luminosité possible.

La vitre des cellules est double, mais la porte est pleine (et non vitrée comme prévu auparavant)".

. Le 23 septembre 1957

Interlocuteur: Monsieur GARDIEN

Interlocutaire: Père de COUESNONGLE

"Il est bien entendu: a) que toutes les portes d'accès aux Leggias sont toujours à droite et la ventilation à gauche derrière le dos du Père permettant ainsi le réglage de cette ventilation avec le bras gauche, donc éclairage à gauche..."

Le troisième programme concerne l'infirmerie.

L'acteur mis en scène ici est la Religieuse infirmière et celle-ci a un parcours obligé du fait de la règle Dominicaine.

La programmation spatiale est très explicite dans le texte. Là encore l'interlocuteur étale son discours par un croquis.

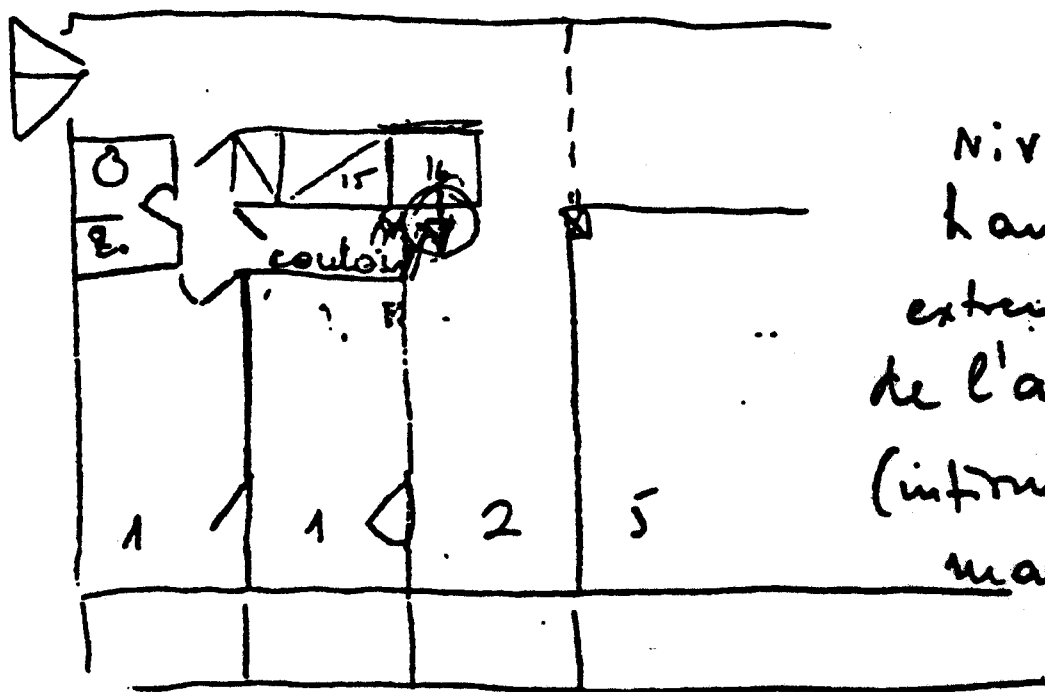
. Le 28 janvier 1956

Interlocuteur: Père de COUESNONGLE

Interlocutaire: Monsieur KENAKIS

"Je suis très étonné de constater que la sortie de l'ascenseur se fait dans le couloir; elle doit se faire dans la cellule d'infirmerie, comme je l'avais demandé. La Religieuse doit pouvoir venir à l'infirmerie sans rentrer dans le couvent. Il faudrait autrement fermer le couloir avant l'infirmerie, ce qui serait très malheureux (7 figure page suivante) (je marque en rouge ce qui doit être changé). Un WC à cet endroit est très heureux. Qu'est-ce qu'il y a à côté du WC? La petite salle?"

Ce qu'il y a de dommage dans ce coin: les communications. On ne peut aller (du moins la Religieuse) dans la cellule d'infirmierie la plus au nord qu'en traversant l'autre cellule, par ces deux portes situées non loin des loggias. Vraiment ennuyeux. Si l'on pouvait trouver une solution. Supprimer ces deux portes, mais faire un petit couloir avec une porte donnant dans la salle d'infirmierie. Je sais (si je me souviens bien) que le gros inconvénient est dans le problème de l'eau qui doit se trouver normalement à l'endroit de cette porte... N'y a-t-il vraiment pas moyen de rajouter un bout de tuyau ou quelque solution semblable. Faire traverser une chambre de malade pour aller chez un autre malade est quelque chose qu'il faut éviter à tout prix. Ou alors il faut fermer le couloir (pointillé rouge). La Religieuse pourra alors aller chez la malade de la cellule la plus au nord, - mais en faisant tout un tour!!! ce qui est également très dommageable. Etant donné qu'il s'agit seulement d'une conduite d'eau et d'une évacuation de lavabo, ne peut-on repousser cela d'un mètre???



Par le biais de ces narrations, les acteurs usagers sont nommés, souvent d'ailleurs par leur rôles thématiques. Certains éléments, à travers leur rôle dynamique, peuvent être reconnus comme acteurs: ainsi la lumière (dans le deuxième exemple de programmes d'usage cité) peut être considérée comme acteur ayant pour rôle thématique: "éclairer" et assumant des rôles actantiels:

pouvoir-faire, devoir-faire (pouvoir, devoir passer à travers la vitre...), ne pas pouvoir faire (être arrêté par le pare-soleil, la rambarde ...).

Le seul fait de considérer en tant qu'acteurs ces éléments tels que la lumière, oblige à traiter de façon dynamique ces données indispensables au réglage du biome, qui, autrement, seraient absentes ou figées dans le programme.

Un autre dynamisme vient du fait que les acteurs sont investis souvent de plusieurs rôles thématiques et actantiels qu'ils acquièrent et perdent au long de la narration.

2. LES MODES D'ECHANGES ENTRE INTERVENANTS DE LA PRODUCTION

L'observation de ces formes de récit, des différents actants et rôles actantiels que l'on y trouve, serait sans doute de nature à aider à comprendre les mécanismes de manipulation, persuasion, interprétation, jugement, sanction ... présents dans les dialogues entre partenaires de la construction.

..."on peut prévoir"..." au plan des pratiques sémiotiques", l'élaboration d'une véritable sémiotique de la manipulation (corrélative à une sémiotique de l'action), dont on sait pour le moins quelle place importante elle occupe dans les relations humaines. Une telle sémiotique devrait pouvoir se constituer à partir du parcours narratif du Destinateur initial, et prendre en compte non seulement la manipulation du sujet ... mais aussi celle de l'anti-sujet (avec la stratégie de la ruse qui permet, par exemple, des opérations de "récupération", de "noyautage", etc ...)" (a)

(a) : A.J. GREIMAS, J. COURTÈS, opus cité, (entrée : Manipulation)

Les documents dont nous disposons ici ne permettent pas de faire ce travail. La correspondance à notre disposition, concernant les cellules, est essentiellement dans le sens - Destinateur-Dominicains vers Destinataire-Architecte-, rarement l'inverse. En outre cette correspondance porte le plus souvent sur des points de détail (sanitaire : position ou nombre des appareils, revêtement de sol...) pour la réalisation de petites modifications en cours de chantier.

Pour cette raison , ne pouvant faire une analyse rigoureuse, nous nous bornerons à donner, ici encore, trois exemples.

13 Janvier 1957 (client —> concepteur)

De grâce que les tables soient amovibles (4 pieds !!!) : c'est la seule fantaisie possible.

18 Janvier 1957 (concepteur —> client)

"Ameublement - nous envoyons ce jour des tirages de plans afin que le Père Joseph puisse faire un prototype de cellules ; lors de mon prochain voyage, je verrai cela avec lui ; voyez de votre côté pour être d'accord sur le principe d'aménagement."

C'est, semble-t-il, un refus de meuble-plan de travail conçu par le Cabinet LE CORBUSIER comme un élément fixe spécifique de ces cellules (le dessin de ce mobilier est malheureusement peu lisible et donc pas présentable ici). Le "FAIRE PERSUASIF" de l'architecte n'a pas convaincu le client. Il y a mauvaise interprétation soit de la part de l'architecte, soit de la part du client qui ne comprend pas la valeur architecturale. Ensuite les rôles sont inversés : il y a transfert de la compétence -conception et dessin- de l'architecte vers le client. Cette sanction négative semble mal acceptée par l'architecte qui renvoie les Dominicains à un désaccord entre eux-même, et qui peut-être exprime ainsi son "agacement".

18 janvier 1957

concepteur → client

"Je pense qu'en ce qui concerne les trois ailes du Couvent, ces rectifications sont les dernières, car il ne faut pas oublier que ces modifications ont des incidences sur les autres corps d'état, menuiserie, gros-oeuvre, etc... surtout sur les plus-values que nous nous acharnons à éviter."

Peut-on penser qu'une confrontation d'idées plus rigoureuse entre concepteur et client, à l'amont du chantier, aurait pour effet une meilleure assimilation des exigences contractuelles du client d'une part, des valeurs architecturales d'autre part. Ce refus, cette non-acceptation de nouvelles modifications brandit la menace de l'augmentation du coût. L'architecte se pose en juge.

17 octobre 1957

client → concepteur

"...Tranquillisez-vous : je suis convaincu par les fentes d'aération."

Cette petite phrase sous-entend toute la méfiance, toute la tension inhérentes au "faire accepter" une valeur architecturale non ~~mais~~ "universellement" reconnue.

Dans son parcours de performance, d'action, l'architecte peut "manipuler" son client, avec une argumentation soutenue par des représentations de l'objet architectural, soutenue par l'argumentation économique... mais il n'est jamais sur des modalités de "jugement" et de "sanction" en retour. Ici il a fait passer l'élément architectural "fentes d'aération" dont la fonction "aérer" est dissociée de son support habituel la fenêtre.

Au long du dialogue entre partenaires de la construction, circulent, s'échangent les valeurs attribuées à l'objet architectural à produire : valeurs visées par la règle dominicaine, valeurs visées par la demande d'architecture et valeurs économiques omniprésentes bien sur.

Des difficultés surviennent du fait de la mauvaise appréciation des exigences du client d'une part, de l'incompréhension des valeurs architecturales d'autre part.

L'exploration de ces axes d'investigation permettrait-elle, dans une perspective plus large, la modification des rapports ou l'instauration de nouveaux rapports entre acteurs du système de production et par ailleurs une meilleure définition préalable de l'objet architectural à produire.

Cet essai, soutenu par quelques concepts empruntés à la sémiotique ne prétend pas tester leur validité. Il montre que, certainement, ils peuvent être opérants. Une construction conceptuelle plus rigoureuse et des analyses beaucoup plus fines (sur d'autres objets architecturaux) seraient plus convaincantes et tendraient à élargir le champ de la sémiotique.

LA SEMIOTIQUE COMME ANALYSE DE L'ESPACE,

L'ESPACE COMME OBJET SEMIOTIQUE.

Jacques ESCANDE

Nous pensons que la meilleure manière d'entrer en contact avec la sémiotique n'est pas d'assister à des cours magistraux, mais de se confronter directement avec le problème majeur de la théorie sémiotique de Greimas, à travers son application, son utilisation.

Je vais vous donner ce matin quelques généralités très brèves et puis nous passerons directement à la confrontation des textes.

Quelques préalables très généraux sur la sémiotique de Greimas. Ses origines, je les rattache à l'itinéraire personnel d'un homme qui a commencé par être linguiste. Je les rattache donc à la linguistique, science, qui dans le champ des sciences humaines a réussi à se constituer la première en tant que discipline à visée scientifique depuis déjà presque deux siècles.

La linguistique a créé sa méthode, ses concepts. Mais elle est restée au niveau de cet élément dénomé "phrase". De là Greimas est passé non plus à la surface de la langue, mais il a voulu aller un peu plus au fond, au sens, à la sémiotique.

Il s'est alors aperçu qu'il y avait un hiatus entre le petit bout que constitue la phrase et le discours dans sa globalité. Qu'un élément isolé était finalement un univers plus ou moins instable de signification tant qu'il était isolé mais qu'il se stabilisait progressivement au fur et à mesure qu'il était inséré non pas seulement dans une phrase, mais dans tout un discours. Exemple : le terme "sémiotique" est confondu au départ, au bout de quatre jours de discours peut-être que ce terme aura une signification un peu plus précise. Il faut longtemps pour stabiliser en quelque sorte un mot de la langue.

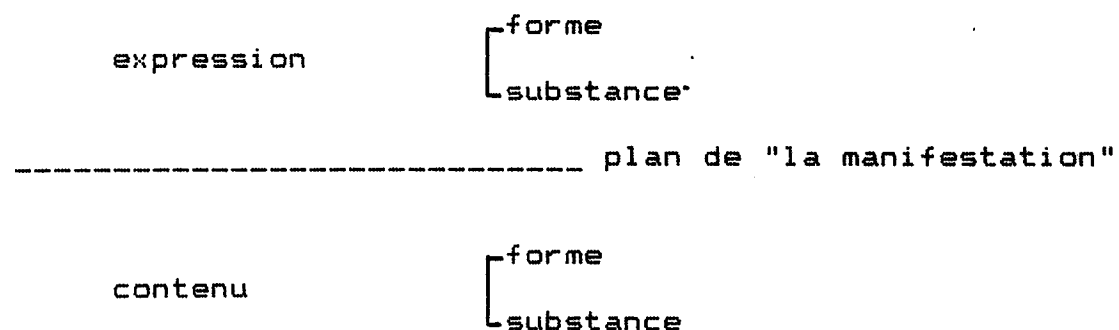
D'abord linguiste, puis sémanticien et maintenant sémioticien. Encore une nouvelle étape.

Pourquoi passer de la sémantique à la sémiotique ? La sémantique s'intéresse au contenu des termes, au contenu du discours. Nous sommes ici dans une maison qui est un couvent, la signification de cette architecture est contenue dans le terme de couvent tel qu'il est utilisé dans la langue française. Mais rester à ce niveau du contenu du sens n'a pas semblé pour Greimas assez profond, assez universel.

Lorsque vous racontez une histoire vous pouvez la raconter en français, ou si le conteur en est capable il peut la raconter dans n'importe quelle autre langue, en chinois, en arabe, et l'auditeur se rend compte qu'il s'agit de la même histoire (à supposer que celle-ci soit suffisamment bien traduite). C'est toujours le même contenu qui est transmis.

Il y a donc une permanence de la signification. Mais il ne s'agit pas tellement d'une permanence du contenu que d'une permanence des formes de ce contenu et c'est là qu'on arrive à la sémiotique.

Quelle différence y a-t-il entre la forme du contenu et sa substance ? Je suis obligé de vous donner un premier schéma, la première idée qu'a fait sienne Greimas, est la distinction entre 4 niveaux de systèmes de signes.



Ce tableau est important à connaître et il faudrait toujours se le rappeler lorsque l'on commence à analyser un objet sémiotique. Qu'est-ce qu'un objet sémiotique ? Sinon un objet construit avec des signes et qui dégage de la signification, des effets de sens.

Y a-t-il des objets qui ne soient pas sémiotiques ? Il faudrait d'abord savoir ce qu'on entend par sémiotique, avoir une définition de la sémiotique.

La sémiotique est la science de la signification.

Il y a une très grande différence à faire entre la science de la signification que veut être la sémiotique greimassienne et la science de la communication, qui a pour nom sémiologie.

Ce que nous aimerions instituer dans le vocabulaire conceptuel est cette distinction là. Les sémiologues sont ceux qui travaillent sur les signes mais toujours dans une visée de transmission de message. Greimas a fait l'impasse sur ce processus de communication. Et il a dit : "je vais me contenter de repérer d'abord ce que veut dire signification, comment cela se passe, comment s'opère cette opération, ce processus qu'est la signification". Qu'est-ce que signifier ? Quelles sont les règles de cette opération ? Qui n'est pas un résultat, mais une véritable action.

Je pense que le propre de l'Homme est de structurer le monde. C'est-à-dire de donner de la signification à tout ce que nous rencontrons dans notre existence, de faire des opérations sur le monde. Ces opérations, ce sont des opérations de structuration, de construction de sens.

Au fond structurer c'est aboutir à une synthèse, alors que l'analyse essaye de faire éclater ce qu'on a mis ensemble.

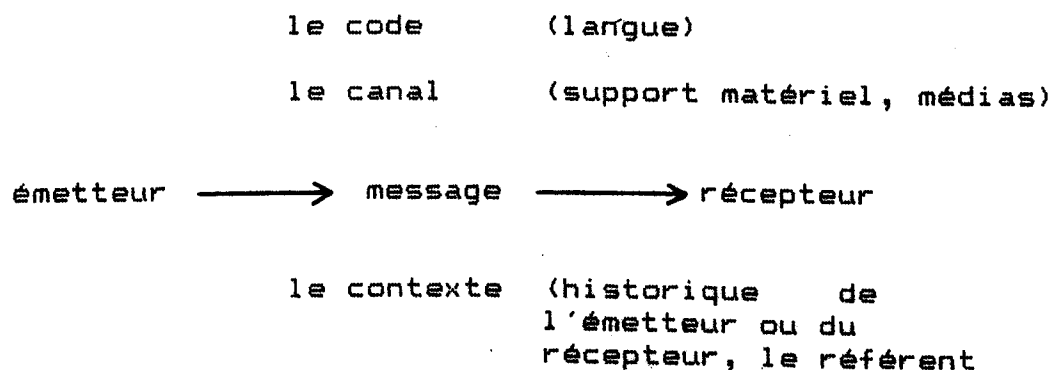
Voir comment cet objet se structure en lui-même, dégager à l'intérieur d'un objet ses différents niveaux, les différents paliers de construction du sens et savoir comment ils se relient les uns aux autres. Voilà le but de la sémiotique greimassienne.

Certains lui disent : mais un objet sémiotique n'a pas de signification en dehors de ceux qui l'utilisent, un message n'a aucun sens en dehors de son émetteur et de son récepteur. Peut-être, dit Greimas, mais pour moi à partir du moment où c'est un objet que je peux triturer, matérialiser sur une feuille de papier ou dans un bâtiment, du moment que c'est un objet construit par la main de l'Homme en quelque sorte, c'est déjà un objet sémiotique, un objet chargé de sens. Il est décomposable en différents niveaux et c'est cette décomposition là que je veux arriver à faire. Ensuite les sémiologues pourront faire leur travail et voir comment du côté de la réception on prend en compte cet objet ou ce discours.

Voilà de grandes généralités. Mais je tenais à les faire parce qu'il y a trop de malentendus, des malentendus qui sont volontairement perpétrés actuellement entre l'utilisation de ces termes sémiologie et sémiotique.

Pour nous sémiologie veut dire tout ce qui verse vers la communication, sémiotique tout ce qui verse vers la signification.

Ceux qui s'intéressent à la communication devraient donc commencer par faire une étude sémiotique de leur objet ou de leur message et voir ensuite ce qu'on peut en faire du côté du récepteur ou ce que le récepteur en fait, plutôt que de s'attaquer directement aux effets de sens du côté du récepteur.



Le fondateur de ce schéma de communication est Jakobson. Il n'a pas seulement posé ces trois instances qui sont évidentes, émetteur, message, récepteur, mais il en a ajouté trois autres, qui sont le code, le canal, le contexte. Le code correspond à la langue naturelle, le canal au support matériel, le contexte est le contexte historique de l'émetteur ou du récepteur ou celui auquel fait allusion le message, le référent. Telles sont les six instances sur lesquelles travaillent les sémiologues. Pour Greimas il est beaucoup trop compliqué de savoir ce qui se passe à tous les niveaux à la fois. Pour lui, la seule chose pour le moment qui est utilisable et détachable est le message, une fois que ce message existe matériellement sous forme d'un discours écrit ou d'un objet visuel quelconque.

Mais entre l'émetteur et le récepteur il se passe différentes opérations dont l'ordre est le suivant : émission, information, signification, interprétation et réception. C'est au moment de la signification que se bloque la sémiotique greimassienne.

Qu'est-ce que la signification ? Une opération. Or faire une opération, c'est mettre en relation des termes. Et pour poser une relation il faut poser des différences. Ce qui veut dire que le sens ou la signification naît en réalité des différences. C'est un principe de base du structuralisme et de la sémiotique greimassienne. Le sens naît des différences. Le sémioticien, dans son analyse, essaiera de déconstruire son objet en repérant des différences à l'intérieur de celui-ci.

Si je parle sans m'arrêter pendant ne serait-ce que cinq minutes vous ne pourrez plus le supporter. Les consonnes à l'intérieur des mots sont justement le moyen phonique, opératoire pour faire que dans un mot il y ait une différence entre le son et le bruit en quelque sorte ou le non-bruit qu'est la consonne. Si il n'y avait pas de consonnes ne subsisterait qu'une série de sons, qui deviendrait vite sans signification. Un bruit continu, une sirène qui garde la même tonalité, la même intensité et qui ne s'arrête pas perd très vite toute signification. Il faut qu'il y ait une interruption. Le sens naît des différences et la première chose à faire dans une analyse sémiotique, c'est de repérer où se trouvent ces différences.

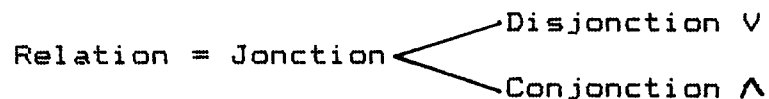
J'arrive maintenant au texte. Je travaillerai surtout dans cette première partie sur le texte "Poétique de la ville". "Le rapport de la Tour Eiffel à Paris n'est pas direct. Nous voulons dire qu'il ne suffit pas de la considérer comme un élément de son paysage". Je m'arrêterai à cette phrase.

L'auteur commence par opérer ce que nous appelons une disjonction entre la Tour Eiffel et Paris, entre l'élément considéré et le paysage. Il applique le principe fondateur de la sémiotique greimassienne qui

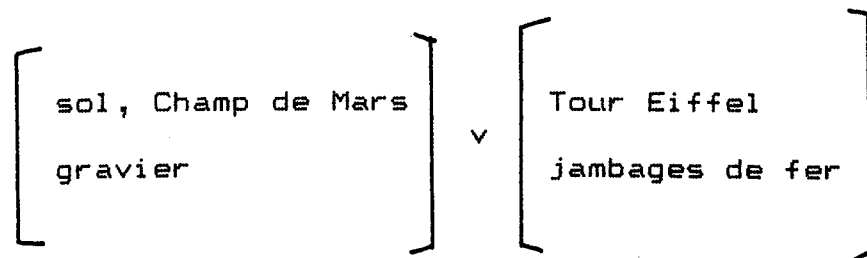
est de réfléchir à la signification qu'à partir des discontinuités. Seul le discontinu fonde la signification.

La disjonction fait partie de ces quelques concepts que nous allons utiliser pour aborder le texte. On part donc de cette notion de différence.

Une relation c'est établir des différences entre deux termes, et au moins deux. Ce type de relation est basé sur le principe de jonction, soit de disjonction, soit de conjonction.



Affirmer ce que la Tour Eiffel n'est pas, c'est poser une disjonction entre deux termes. Elle n'est pas un élément du paysage". Et l'auteur ajoute : "...il ne s'agit pas, comme Roland Barthes le montre, d'un site naturel ou d'une oeuvre que la nature semble porter en elle à titre de virtualité. Tandis que le roc présage l'imminence d'un chateau ou d'un sanctuaire, le Champ de Mars n'exigeait pas la Tour Eiffel et il n'existe pas de continuité entre les graviers de ce parc et les jambages de fer qui s'élèvent du sol". Entre le sol du Champ de Mars, constitué par des graviers et les jambages de fer de la Tour Eiffel, entre les deux il y a une relation de disjonction.



C'est déjà une opération de type sémiotique que d'avoir repéré cela, de penser la Tour Eiffel dans ce type de relation avec son environnement.

Il s'agit pour nous d'un énoncé disjonctif dans lequel un sujet se trouve disjoint de son objet. C'est un énoncé d'état, car il concerne l'état du sujet. Vous êtes, au matin de ce premier cours, disjoints de l'objet qui est le savoir sémiotique, c'est votre état de départ, l'état initial qui va permettre ensuite de passer de cet état numéro 1 de disjonction à l'état numéro 2 qui sera symbolisé par la conjonction.

Passer d'un état "un" à un état "deux" met en jeu une autre relation qui ne sera plus de jonction, mais de transformation. Deux Types d'énoncés pour Greimas : les énoncés d'état basés sur la relation de jonction et des énoncés qu'on appelle des énoncés de faire qui sont

basés sur la relation de transformation. Vous voyez donc qu'au niveau purement logique la sémiotique greimassienne se réduit à très peu de choses.

Au bout de quatre jour si tout va bien, vous partirez d'ici ayant été transformés, par le discours, en parfait sémioticien. Disjoints au départ d'un certain savoir vous partirez conjoints à ce savoir, mais pour cela il faut que plusieurs transformations puissent se faire.

Pour être transformés en parfaits sémioticiens, il faut la présence d'un manipulateur, d'un destinataire du savoir. Il s'agit également de l'ensemble des organisateurs du colloque qui ont décidé d'opérer cette transformation.

Destinateur => (s/vo) => (sv/vo) => Destinataire

Le destinataire est celui qui va permettre cette transformation, et le sujet une fois transformé sera appelé destinataire.

La relation minimale de jonction qu'elle soit conjonctive ou disjonctive ne nécessite que deux termes, deux actants, dénommés sujet-objet (on verra ce que cela veut dire).

A partir de ce premier type de relation qu'est la jonction, la relation de transformation suppose le passage d'une disjonction à une conjonction ou l'inverse. Comment faire passer un sujet disjoint de son objet à un sujet conjoint à son objet ?

/ être /

/ faire /

sv/vo

transformation

I

Deur. => F (s) --> o --> Daire.

L'autodidacte synthétise les différents rôles, il s'autodestine, il se transforme lui-même et il est son propre destinataire. Mais si on décompose ces rôles, on peut dire que le destinataire est celui qui fait faire, le sujet opérateur est le sujet de l'action et le sujet opéré est le destinataire. Les quatre actants, posés par Greimas, nécessaires à la relation de transformation sont : destinataire, sujet opérateur, objet et destinataire. Ces quatre actants sont suffisants et nécessaires pour opérer toutes les transformations possibles.

Pour en venir au destinataire, il n'y a pas d'action possible sans lui. Le destinataire est une instance souvent abstraite qui représente un système de valeurs. Si vous êtes ici, ou si je suis ici, c'est peut-être pour des intérêts financiers ou autres, mais cela peut

etre aussi pour un intérêt idéologique, ou parce que nous vivons dans une certaine société qui, en dernière instance, est celle qui nous manipule à chaque moment. C'est parce que nous adhérons à un certain système de valeurs sociales, socioprofessionnelles ou culturelles que nous nous laissons manipuler et que nous nous rencontrons ici. Nous nous soumettons ainsi à un certain destinataire.

En essayant d'appliquer ces quelques principes sémiotiques, je vais, dans un premier temps, essayer de formaliser un petit peu les actants en présence dans ces deux textes.

J'essaye de repérer quels sont les différents sujets en présence. Les différents acteurs, avant d'arriver aux actants. "La Tour Eiffel à Paris" a deux sujets. J'ai noté toute suite comme sujet un : Tour Eiffel, comme sujet trois : Paris, parce que j'ai préféré réserver le sujet deux à ce "nous" qui apparaît dans le texte à la fin du premier paragraphe "Comment nous introduit-elle à la réalité de Paris" (ligne 36).

Le destinataire est ce "nous" qui va subir la transformation. Le sujet opérateur, c'est la Tour Eiffel.

<u>acteurs :</u>	<u>actants :</u>
sujet 1 : Tour Eiffel	sujet opérateur
sujet 2 : nous	destinataire
sujet 3 : Paris	objet

L'intérêt d'avoir à sa disposition des schémas ou des modèles élaborés et testés depuis longtemps est de nous indiquer les différents postes à remplir. Ici il manque le destinataire, il y a donc un poste vide à remplir.

De deux choses l'une, ou bien ce poste là sera occupé dans le texte par un acteur particulier représentant le système de valeurs, ou bien le meme acteur occupera les deux roles. C'est là qu'il faut bien faire la différence entre ce que nous appelons actants (seuls quatre actants sont possibles) et acteurs. Des acteurs il y en a "x" possibles.

Un exemple : habitant une HLM, vous posséder une vieille voiture, une 4L, et tout d'un coup vous arrivez au volant d'un coupé Mercedes. Ce que vous avez acheté en tant qu'habitant de ce quartier ce n'est pas vraiment un simple moyen de locomotion, c'est-à-dire une valeur d'usage, mais vous avez acheté une valeur sociale, un nouveau statut, celui que la société accorde à ce genre de voiture. C'est dire que la société qui m'entourne a investi les objets-biens (des voitures) de certaines valeurs de type sociales et ce que j'ai visé en achetant

ce type de voiture, ce n'est pas tellement son usage, une 2 chevaux suffirait, mais ce sont des valeurs sociales. En sémiotique, ces valeurs relèvent du niveau cognitif. Le système de valeurs c'est de l'abstrait, c'est du cognitif, tandis que l'objet-bien en lui-même (la voiture) n'a pas d'autre intérêt que sa valeur d'usage (c'est un moyen de locomotion).

Il faut donc parler du destinataire des valeurs. Qu'est-ce qui fait naître le désir sinon la société ambiante, c'est-à-dire le destinataire social. Nous ne sommes pas maître finalement de toutes les valeurs qui circulent dans notre société, si nous nous mettons à en désirer certaines d'entre elles on peut toujours imaginer que nous sommes manipulés par ce destinataire social.

Pour le moment contentons-nous de voir ce qui se passe à l'intérieur même de l'énoncé de l'histoire racontée au niveau des différents acteurs tels qu'ils apparaissent dans le texte. Ce texte de la Tour Eiffel vous pourriez le lire en détail en vous demandant à chaque moment qui joue le rôle de destinataire de la Tour Eiffel.

"Il ne saurait être question de considérer cette croyance comme une illusion. Un rite, lorsque son efficace est proclamé, acquiert une valeur incontestable... par quelques procédés magiques ?" plus loin "Tandis que le roc présage l'imminence d'un château ou d'un sanctuaire...".

Un peu plus loin "Il faut en général, pénétrer dans un monument, y oublier le monde extérieur, tatonner dans la pénombre de la cathédrale... pour mériter les véritables lumières, bref s'enfouir avant d'émerger, mourir avant de renaître".

Et puis, à la page 2, il y a le transcendant, etc. On parle de médailles, de reliques, d'objets bénits, d'eau miraculeuse, de fétiches. Ainsi tout un langage sacré se développe dans ce texte. La première séquence attribuée à la Tour Eiffel le rôle d'intercesseur. Ce système de valeurs d'ordre sacré couvre un certain champ lexical, ou champ sémantique.

A propos de la Tour Eiffel, on parle de procédés magiques, on parle de rites d'initiation. La question qui va se poser de plus en plus dans ce texte est de savoir qui est le destinataire d'un tel sujet opératoire. Je pense que le texte ne le dit pas explicitement. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il le pose en termes de magie, on ne sait pas qui manipule la Tour Eiffel, sinon elle-même, qui par une sorte de miracle, véritable procédé magique s'autodestine.

L'objet sémiotique présente deux grands niveaux d'attaque : ce qui est à l'intérieur du cadre, ce que nous appelons l'énoncé, et qui nous a produit cet énoncé, c'est-à-dire l'instance d'énonciation, qui se

repère aussi dans l'énoncé. Le niveau de l'énonciation et le niveau de l'énoncé. Le niveau de l'énonciation correspond au "nous" manifesté dans le texte.

Pour qu'un sujet fasse une action, pour que la Tour Eiffel opère cette action magique qui est d'introduire le "nous" dans la réalité de Paris afin de faire découvrir cette ville particulière, il faut pour réaliser cette action que le sujet soit compétent. Repérer la compétence d'un sujet en repérant aussi sa performance suppose d'en déterminer la logique de son action.

Le vouloir, le pouvoir et le savoir sont les valeurs modales constitutives de cette logique. Ces valeurs d'ordre modal font qu'un sujet est compétent pour une action. Ce ne sont pas des valeurs d'ordre affectif, social ou culturel, mais ce sont des valeurs d'ordre subjectif. Elles se distribuent selon le vouloir et le devoir faire, le pouvoir et le savoir faire.

Quelqu'un que l'on oblige n'a aucun pouvoir propre, il fait ce qu'on lui commande vraiment par devoir. Je peux agir ou bien parce que j'y suis obligé, ou bien parce que je le veux bien. Je le fais uniquement par désir à ce moment là. Vouloir et devoir sont d'un côté et de l'autre il y a le pouvoir et le savoir faire. Voilà ce qui caractérise un sujet dans sa compétence. Analyser un objet sémiotique c'est une fois posé le sujet d'une action, le sujet opérateur, se demander ensuite qu'est-ce qui fait que ce sujet est compétent, de quel ordre relève sa compétence.

Les valeurs modales peuvent aussi recouvrir des objets qui deviennent alors des objets modaux. La valeur modale du pouvoir faire quand il s'agit d'écrire est supportée par le papier et le crayon. Voilà ce que nous appelons le pouvoir faire ; ce sont les moyens matériels d'une action.

Dans ce texte, si le sujet opérateur Tour Eiffel, opère une action de transformation, si celle-ci introduit le "nous" dans la réalité de Paris, si elle opère une découverte au niveau du "nous", c'est grâce à sa compétence. Comment se manifeste cette compétence ? Est-ce au niveau du pouvoir, du savoir ou du vouloir ? Voilà les questions que le sémioticien a en réserve et qu'il projette directement sur le texte pour le questionner, pour en décrire sa signification, l'organisation de cette signification.

Si la Tour Eiffel opère par procédés magiques, cela relève de son pouvoir mais aussi de son savoir faire, un savoir d'ordre magique. On ne sait pas d'où vient ce savoir parce que le texte ne le dit pas (les dernières lignes de la 3ème page et de la 4ème) : "...La Tour Eiffel perd de son autonomie première, elle devient un repère perdu, retrouvé par celui qui se promène dans cette ville, elle tire à elle un certain quartier, ...elle modifie une seine... elle brille ou elle

clignote dans la nuit..., des milliers de parisiens ou d'étrangers en aperçoivent les feux en même temps que moi et fugitivement je me rends compte de cette ville qui se nomme Paris." Là on a vraiment l'impression d'un acteur qui agit sans cesse qui "tire à elle", qui "modifie" un fleuve, qui "brille, clignote", etc.

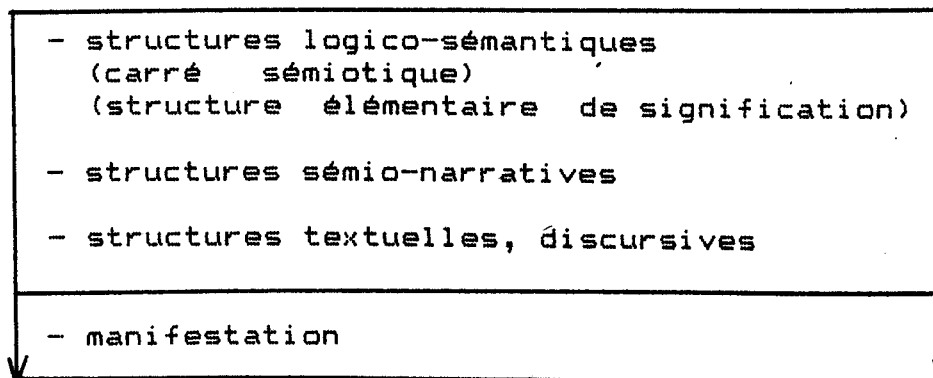
La Tour Eiffel a une compétence, elle a un pouvoir, elle a un savoir. Où va-t-on situer tout ça ? C'est tout le problème de l'analyse d'un texte. Il ne s'agit pas de psychologiser les acteurs, mais simplement de repérer dans le texte où cela se passe, qu'est-ce qui dans le texte qualifie un acteur dans sa compétence.

Comment dénomme-t-on les autres valeurs en sémiotique ? Il y a d'une part les valeurs objectives, d'autre part les valeurs subjectives. Une valeur objective pourrait être dans ce texte la "modernité" (page 3), la nouveauté qu'elle représente. Voilà une valeur objective en quelque sorte par opposition aux valeurs subjectives qui seraient des valeurs modales.

Le sémioticien se gardera de vouloir analyser en l'air. Si un objet sémiotique est qualifié de moderne, il prendra le texte où ce mot apparaît et il va voir comment cet objet manifeste cette valeur. Ce n'est pas lui qui va le dire. Il ne va pas définir la modernité en elle-même. Il ne s'agit pas de faire un dictionnaire des mots mais de toujours voir dans un texte, dans un objet déterminé comment les valeurs circulent.

On est obligé d'aller assez vite, si on veut balayer un peu tous les grands principes fondateurs de la théorie. Aujourd'hui nous avancerons dans cette dimension de la grammaire sémiotique qui est la dimension narrative.

PARCOURS GENERATIF



Génératif veut dire génération de sens pour Greimas. La génération du sens vue dans l'hypothèse où la signification consiste en une opération. Qui dit opération dit en quelque sorte passage d'un état à un autre état, un faire transformateur.

Et le parcours consiste à partir d'un point initial pour arriver à un point "x", d'aller d'un endroit à un autre. Ce passage d'un point à un autre suppose obligatoirement une transformation, donc une opération ou une série d'opérations.

La génération du sens pour Greimas, d'une manière extrêmement globalisante, est de se dire qu'avant de manifester un discours je commence par penser à quelque chose. Je ne sais pas très bien en quoi consiste ce quelque chose, le sens que je veux lui donner, de quoi je veux parler, qu'est-ce-que je veux dire à propos de cette chose là. C'est à un niveau très profond. On parlera alors de structures dites profondes, autrement dit de la structure élémentaire de signification.

On peut comparer cette structure élémentaire de la signification placée au niveau profond du parcours génératif à ce qui se passe au plan de la physique de la matière où derrière l'atome se cachent toutes les particules élémentaires que recherchent les physiciens actuels. Et d'année en année on découvre toujours des particules plus fines que celles découvertes l'année précédente, mais cela n'empêche pas que ces physiciens recherchent précisément la partie "élémentaire" de la matière.

Ce que Greimas situe à ce niveau-là, c'est un peu la même chose que lorsqu'il parle de structure élémentaire de la signification et qu'il représente celle-ci sous forme de ce fameux "carré sémiotique" composé d'une relation élémentaire fondamentale : la relation de la différence. Le sens naît des différences d'une opposition entre deux termes.

A partir de cette première approche du sens et de la signification on peut commencer à avancer dans ce parcours. Par exemple parler de couleurs. Pour pouvoir commencer à en parler, il faut que je pose une différence entre ce qui est coloré et ce qui ne l'est pas. La sémiotique n'est pas la sémiologie, un inventaire de signes particuliers. Il faut pour affirmer quelque chose que je pense en même temps à son contraire. C'est-à-dire que je développe une logique binaire qui ressort du niveau profond du parcours génératif. La structure profonde peut se dire structure logico-sémantique ou sémiotique et sera formalisée sous le modèle d'un carré à quatre postes. Sorte de petite machine, qui fonctionne selon une certaine logique ; logique qui n'est d'ailleurs pas celle des logiciens.

Le carré sémiotique marche pour décrire le texte. Tant qu'on n'a pas trouvé un meilleur modèle, une autre structure plus élémentaire ou plus opérationnelle, on s'en tient au carré.

Le logicien quand il pose le vrai et le faux, le fait en dehors de tout contexte. Pour lui il n'y a pas de problème, ce qui est vrai est vrai, ce qui est faux est faux.

Pour Greimas la vérité n'existe pas en soi, c'est chaque texte qui définit sa propre vérité. Un roman pourrait dire par exemple que la mort est euphorique, la vie disphorique. La vérité de ce texte là serait d'être construit autour de cette affirmation.

Pour le logicien, chaque poste du carré est occupé par des propositions détachées de tout contexte. Les logiciens se servent ainsi d'énoncés élémentaires qui ont leur vérité en soi.

Dans les séances pédagogiques comme celle-ci, d'initiation à la sémiotique, généralement on ne commence pas par ce niveau-là, mais par le niveau intermédiaire qui ne s'appelle plus logico-sémiotique mais sémio-narratif. Ce niveau intermédiaire est disposé dans ce tableau entre niveau profond et niveau de surface.

Ce niveau de structures sémio-narratives est, à un niveau très abstrait, celui qui au point de vue pédagogique est malgré tout le plus facile à aborder. C'est cette grammaire narrative de la signification qui a été la plus vite explorée par Greimas et son atelier et qui est maintenant fortement établie même si elle continue encore à se développer année après année.

Rien que l'examen de la narrativité peut occuper quatre matinées, parce qu'elle constitue quand même actuellement le plus gros morceau de la sémiotique greimassienne. Ce niveau là ne pose plus tellement de problèmes théoriques, même si on se pose beaucoup de questions quand on est confronté à l'analyse sur le terrain car il s'agit alors d'arriver à extraire du texte analysé les catégories logico-sémantiques qu'on versera ensuite dans le carré, opération longue et délicate.

Ce qui pose aujourd'hui beaucoup plus de problèmes, dans le groupe de Greimas, concerne la grammaire textuelle ou discursive. Comment, dans le parcours du sens, passe-t-on d'un niveau à un autre ? Comment progressivement s'approche-t-on de ce qui serait la véritable surface, c'est-à-dire la manifestation de l'objet construit le discours lui-même, ou le monument ou l'image, c'est à dire l'objet tel qu'il se manifeste sous forme de signes perceptibles ?

Plus on s'approche de la manifestation, plus les choses deviennent compliquées.

Là se situent les difficultés actuelles de la recherche sémiotique. Le thème de cette année étant précisément la "figurativité", la question est de savoir ce qu'on va pouvoir mettre sous ce concept de figurativisation, de figurativité. Parler de peinture figurative ou non figurative n'est pas satisfaisant. La peinture non figurative est quand même figurative. Elle est une manière de figurativité, de figurer quelque chose. Elle est une figurativisation de l'abstrait, si je puis dire.

Dans ces deux textes on parle donc de deux types de monuments, d'une part la Tour Eiffel, d'autre part de l'église. Tous les deux sont des monuments sacrés disent les textes. Tous les deux ont un rôle, le couvent sert à quelque chose, la Tour Eiffel sert aussi à quelque chose. Tous les deux occupent des rôles de sujets qui font faire, ou qui font quelque chose, sujets opérateurs ou descripteurs. Sont-ils tous deux sujets opérateurs, ou bien l'un occupe-t-il aussi le rôle de manipulateur ou de destinataire. On ne peut pas répondre d'avance à cette question. Il faut décrire un peu plus le texte, le travailler pour savoir si la Tour Eiffel est à la fois sujet opérateur et sujet destinataire. Quant au couvent, quelle est son action ?

Dans un texte, je parle du texte linguistique pour le moment, dans un discours manifesté sous forme d'écriture, le début et la fin contiennent très souvent en pointillé ou en clair cet écart différentiel qui globalise la signification générale du texte lui-même. Le texte "pourquoi le Corbusier" commence par une question sélective et la dernière phrase est aussi une question, mais une question qui est une fausse question parce qu'elle contient en elle-même sa réponse. Pourquoi les Dominicains, les autorités de l'ordre, ont-ils choisi un architecte comme Le Corbusier ? Eh bien, ceux-ci vont se défendre en réalisant un discours qui va justifier, aux yeux des jeunes Dominicains, la raison de leur choix. Ce qui sous-entend une structure qui au niveau narratif est déjà polémique. Il n'y a pas de narrativité sans polémique c'est à dire sans l'existence simultanée d'un sujet et d'un anti-sujet, d'un héros, et d'un anti-héros. Le héros ici, c'est Le Corbusier, l'anti-héros potentiel ce serait un architecte dont les options seraient contraires à celles de Le Corbusier. Si on a choisi Le Corbusier comme héros de récit là, à la fin le texte dit : c'est pour permettre aux jeunes Dominicains d'accomplir leur mission d'évangélisation. Finalement Le Corbusier lui-même s'est trouvé manipulé à son insu. Il sert en quelque sorte de moyen à des fins d'évangélisation, des fins de mission des Dominicains.

"N'y a-t-il pas là pour les jeunes Dominicains une raison d'espérer que le monde qu'ils affronteront bientôt demeure capable d'accueillir la parole de Dieu ?".

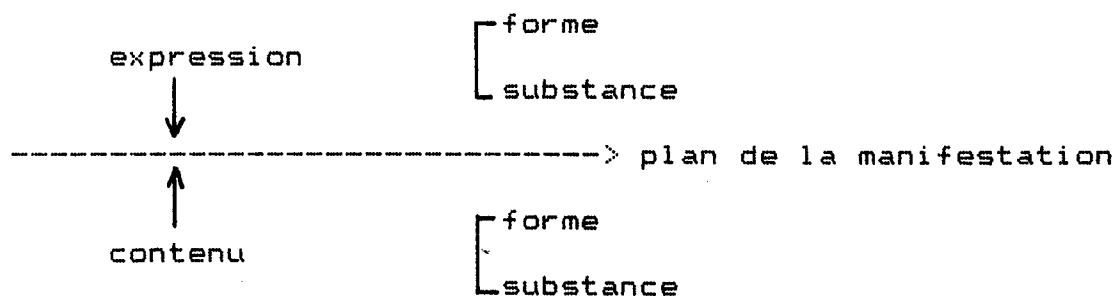
On peut donc dire que l'église du couvent, oeuvre de Le Corbusier, joue un rôle de preuve, par rapport aux chances de recevoir de la future mission des Dominicains eux-mêmes. C'est une preuve durable inscrite dans la pierre en quelque sorte, dans le béton : ça sera toujours possible ; cette mission réussira. Voilà le but de ce discours.

Au départ on se demande simplement "Pourquoi Le Corbusier" en laissant croire qu'on aurait pu faire appel à un architecte, à la fin on termine par une affirmation. Voilà la différence entre le début et la

fin. En termes sémiotiques, on pose un manque, un sujet disjoint de son objet, pour arriver à la fin à poser la liquidation du manque.

On peut inverser les choses bien sur, on peut commencer par poser une liquidation et terminer par le manque. On commence ainsi à poser une conjonction au début et une disjonction à la fin. L'essentiel est de savoir que la narrativité se définit par cette inversion de contenu.

Arretons-nous un instant sur cet autre tableau, celui de Hjelmslev, parce qu'il permet de situer les problèmes qui concernent directement l'architecture.



La manifestation se situe à la rencontre de ces différents plans à l'articulation de ces deux grands niveaux qui sont expression et contenu, chacun d'eux comportant une forme et une substance.

La sémiotique greimassienne vise essentiellement la forme du contenu, quelque soit le type d'objet envisagé : que ce soit un discours philosophique, le plus abstrait qui soit, ou une image figurative ou pas, ou bien un western, dans un cas comme dans l'autre la forme du contenu demeure même si sa substance varie. L'objet de la recherche sémiotique est ce qui régit la forme du contenu, quelque soit celui-ci. Et cette forme comprend entre autre la dimension narrative sans laquelle le sens ne pourrait pas s'articuler.

Ayant distingué ces quatre niveaux, la question demeure de savoir comment rejoindre l'expression à partir de la forme d'un contenu particulier. C'est là que se posent tous les problèmes d'architecture et de spatialité, les problèmes visuels : comment relier la forme du contenu à la forme de l'expression. C'est ce grand problème qui reste à résoudre.

Je prends comme exemple la villa provençale. Un bâtiment déjà typé, localisé, spatialisé, figurativisé sous cette forme. A quoi correspond la forme d'un tel contenu ? Comment l'analyser sous ses dimensions narrative et discursive, sur quelles oppositions logiques repose la villa provençale ? Il s'agit d'un travail d'analyse que je n'ai pas fait. Tout ce que je puis dire est qu'au niveau discursif, thématique, par exemple, cela fait partie de l'habitat individuel. Ayant dit cela, je n'ai pas dit grand chose, sauf que l'habitat individuel

suppose une dimension narrative, c'est à dire un parcours, un usage que vous connaissez aussi bien que moi. Quant à l'expression et à sa substance, il s'agira alors des matériaux employés, tuiles d'un certain modèle, etc. Pour ce qui est de la forme de l'expression, on s'attachera à caractériser le graphisme au moyen d'oppositions catégorielles aussi bien volumétriques que planaires.

La grammaire sémiotique de la forme de l'expression il vous appartient en tant qu'architecte de la construire. Elle n'existe pas encore. Le principe sémiotique de base étant de repérer dans un bâtiment le type d'oppositions catégorielles qu'il manifeste au niveau formel. Verticalité/horizontalité, voilà un couple d'oppositions formelles d'ordre spatial. Voilà ce que nous appelons forme de l'expression.

Au niveau des couleurs, il ne s'agira pas d'opposer rouge/vert mais d'autres catégories plus fondamentales à inventer en fonction de l'objet qu'on a devant soi. C'est à dire que chaque objet demande une réflexion analytique pour en rendre compte et décrire de manière oppositionnelle ce qui le caractérise.

Le corpus pourrait être élargi et l'on pourrait confronter plusieurs bâtiments, plusieurs territoires différents. Dans la mesure où chacun voit que c'est différent, le groupe essaiera de dénommer, de dire comment caractériser ces différences. Et cela peut être sur la même couleur. Opposer le jaune au vert n'est peut-être pas tellement essentiel, ce qui serait peut-être plus pertinent dans le cas d'une porte peinte avec de la peinture laquée par exemple est de l'opposer à une peinture terne ou mat. L'opposition lisse/mat devenant plus universelle, plus pertinente que vert/jaune.

Je reviens à la discussion narrative et aux quatre modalités : devoir ou vouloir faire, pouvoir ou savoir faire que j'illustre avec le texte sur Le Corbusier. Où, dans ce texte, se trouve explicité la compétence du sujet qui fait l'action ? En prenant comme exemple l'architecte, tel que ce texte construit le sujet architecte ; où se trouve énoncée, explicitée la compétence du sujet qui a produit l'objet dont le texte parle, le couvent ?

"Quand il a fallu construire ce couvent... c'est vers Le Corbusier que nous nous sommes tournés... pour la beauté du couvent, mais surtout pour la signification de cette beauté."

On n'insiste pas tellement sur la personne de Le Corbusier, mais sur la raison d'un tel choix, et plus particulièrement sur le programme qui lui a été proposé :

"montrer que la prière et la vie religieuse ne sont pas liées à des formes conventionnelles et qu'un accord peut s'établir entre elles."

Cela rejoint la fin :

"une raison d'espérer que le monde soit capable d'accueillir la parole de Dieu."

C'est la meme idée, qui fait partie du programme. A partir de là il faut trouver le sujet capable de réaliser ce type de programme.

"Connaissant l'oeuvre de Le Corbusier et son inspiration ce que nous avons à lui demander ce n'était pas d'avoir la foi."

Donc ce n'était pas de la faire rentrer dans notre programme principal qui est d'évangéliser le monde, mais d'être compétent à :

"comprendre en architecte les signes et conditions humaines de la foi."

Voilà le programme demandé au sujet constructeur, d'être le traducteur d'un certain savoir d'une certaine compréhension.

Comprendre en architecte les conditions humaines de la foi c'est à partir d'un programme monnayé sous forme d'un texte, d'un discours, traduire celui-ci dans une autre sémiotique, un autre système de signes, celui de la sémiotique spatiale. Un programme établi en sémiotique littéraire, discours verbal ou écrit, contrat sous forme d'un texte, le travail d'architecte est d'en faire un monument construit.

Cette compétence particulière est celle du savoir faire. Le pouvoir faire ne concerne que les moyens matériels dont ce texte ne parle pas, les moyens financiers mais également les moyens techniques.

Ce qui caractérise le savoir faire architectural c'est ce transcodage, ce passage d'une sémiotique à une autre.

La particularité de Le Corbusier sera de figurativiser un savoir faire particulier, c'est à dire de donner une certaine valeur sémantique à son propre savoir faire.

La dimension narrative est celle où se déroule l'action. Tout architecte à un savoir faire puisqu'il est capable de réaliser quelque chose. Mais tout architecte n'est pas Le Corbusier. C'est à ce moment là qu'on décroche de la narrativité pour atteindre ce que nous appelons les structures discursives.

On appliquera alors un certain role thématique à toute une classe de sujets chargés de figurer ce role. On va dire que pour être un Le Corbusier il faut savoir créer des monuments qui se caractérisent par, leur aspect de "dépassement". Ce texte dit cela. Il faut qu'on se rende

compte que ce monument exprime, un peu comme la foi en quelque sorte, une transcendance. Qu'il soit une "oeuvre de dépassement!".

Cette valeur figurative est la valeur discursive propre au savoir faire de Le Corbu. Au niveau narratif on parlera de compétence, alors qu'au niveau discursif on parlera de valeur, d'une valeur que je dirais être de l'ordre du spirituel.

Ce que nous venons de dire caractérisait la compétence de Le Corbu dans le domaine de son savoir. Qu'en est-il, maintenant, de son vouloir ?

Où se manifeste son vouloir dans son texte ? C'est plus difficile à trouver. Je fais tout de suite une proposition qui n'est pas forcément la solution.

L'expression : "Cette disposition d'âme lui a permis de faire..." je dirais "être disposé à" c'est de l'ordre du spirituel, c'est ce qui pourrait caractériser Le Corbusier en tant que chrétien. Son vouloir c'est d'être disponible d'être "disposé à". Être disposé à, c'est accepter de réaliser le programme demandé.

Ainsi le texte caractérise ce sujet par un certain vouloir faire et pas seulement par le savoir faire.

"Nous ne lui demandons pas d'avoir la foi..." veut simplement dire : nous lui demandons de s'en tenir à sa compétence initiale, d'être un sujet capable de réaliser sa propre performance, un programme d'ordre pragmatique, construire un bâtiment. Nous ne lui demandons pas de "se" réaliser à un autre niveau, qui serait au niveau cognitif et qui viserait une valeur spirituelle.

Nous ne lui demandons pas de se convertir ou de devenir catholique, ce qui serait une autre performance, qui ne relèverait plus de l'ordre du savoir architectural (ou du faire architectural) mais de l'ordre de la vie spirituelle. C'est après s'être déjà réalisé en tant qu'architecte d'un certain type dans un programme architectural particulier que nous le choisissons.

En termes sémiotiques, le passage de la compétence à la performance définit la réalisation du sujet.

Son actualisation, elle, se définit par l'acquisition du pouvoir et du savoir faire, la réalisation étant le passage au faire.

L'actualisation d'un sujet est de l'ordre du déclenchement de l'action. Sa motivation nous la situons au niveau du vouloir faire. La condition minimale pour commencer à entrer dans un programme d'action c'est de bien vouloir le faire, ou d'avoir le désir de le faire.

En sémiotique le destinataire est celui qui déclenche le désir du sujet en lui proposant les valeurs qu'il souhaite. Une fois instauré un sujet de désir, un sujet

doté du vouloir, à ce moment là ce sujet se mettra en marche vers l'acquisition des autres modalités de sa compétence, c'est-à-dire des moyens matériels correspondant à son pouvoir faire et d'un savoir faire. S'il n'a pas ce désir, rien ne se fait. C'est la raison pour laquelle nous avons séparé le vouloir du pouvoir et du savoir.

Nous différencions deux types de destinataires, le destinataire manipulateur qui est responsable des valeurs et le destinataire de la sanction que nous appelons destinataire juge.

Ces rôles actanciels peuvent être investis par des acteurs différents, ou par la même instance. Ici c'est le "nous" du texte qui propose le programme et détient les valeurs que ce programme supporte, des valeurs spirituelles, le fait de ne pas être lié aux formes conventionnelles tout en restant fidèle aux valeurs traditionnelles. Il y a donc tout un système de valeurs mis en place par le destinataire manipulateur et qui se donne comme sujet celui qu'il juge sensible à ce système de valeurs, un sujet jugé compétent parce qu'ayant déjà une performance conforme au système de valeurs proposé au départ. Le juge est celui qui, à la fin, constate cette conformité, c'est le moment sémiotique de la sanction.

Dans le cas de Le Corbusier et de ce texte, ajoutons que ce n'est pas parce que Le Corbusier a construit Ronchamp qu'il va réussir à faire une église conforme à ce nouveau programme, il pourrait avoir échoué. C'est la raison pour laquelle ce texte, qui vient après coup, c'est à dire après la réalisation de sa performance, se place au niveau de la sanction dans le déroulement narratif.

SCHEMA NARRATIF

manipulation	Action	Sanction
Sujet virtuel = devoir, vouloir faire	c p o e m r p f é o t r	
Sujet actualisé = pouvoir, savoir faire	e m n a c n e c e	
s v o	s --> o	s ^ o
(sujet virtuel)		(sujet réalisé)

Je ne dirais rien de la performance parce qu'une fois la compétence acquise, il n'y a plus de problèmes. L'action s'accomplit d'elle-même. Tous les problèmes résident dans l'acquisition de la compétence. Un sujet qui veut, qui peut, et qui sait, réalise son oeuvre, le passage à l'acte est immédiat.

Qu'est-ce que sanctionner, sémiotiquement parlant, un sujet, un sujet face à son programme ?

C'est le sanctionner au niveau de la réalisation qu'il entretient avec les valeurs, celles qui lui ont été proposées au départ. Dans quelle mesure cette relation avec ces valeurs est-elle forte ? Le sujet est-il conjoint avec ces valeurs-là ou non ?

On ne peut le dire qu'une fois l'action réalisée. C'est à ce moment-là simplement qu'on voit si l'objet produit est conforme au système de valeurs proposé. Il ne s'agit plus tellement de l'objet pragmatique en soi, mais des valeurs qu'il manifeste en tant qu'elles sont bien celles qui caractérisent le sujet dans son être. La sanction cherche à définir l'état de la relation qu'un sujet entretient avec une axiologie ou une idéologie, avec un système de valeurs. "Ouvert au spirituel" cela relève non pas de son faire mais de son être, de ce que nous appelons l'être du sujet. Ici de ce qui constitue Le Corbu non pas seulement comme homme, mais comme homme spirituel, comme homme croyant. Il n'est plus un simple architecte mais un architecte qui devient sans qu'il le sache un croyant qui s'ignore. C'est du moins ce que dit ce texte !

Le carré sémiotique est le modèle qui nous sert pour illustrer la sanction.

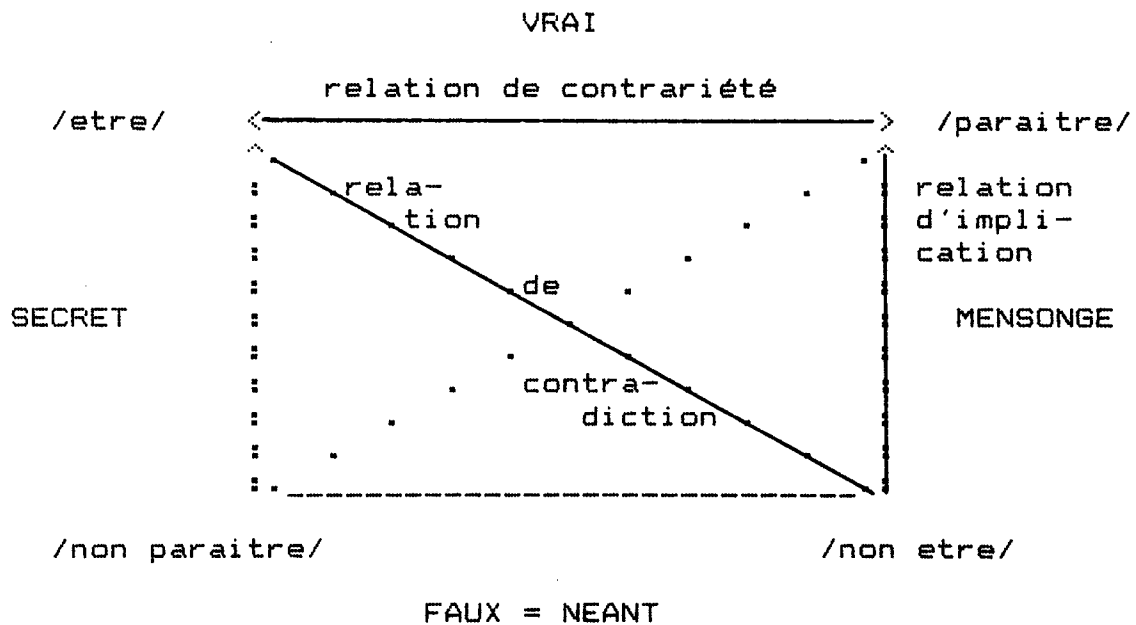
Modèle d'ordre logique, il met en oeuvre deux concepts logiques, des relations et des opérations. Les relations sont de trois types et les opérations de deux.

1er type de relation : la relation de contrariété.

On parle ici de contraires. On peut définir l'état dans lequel se trouve un sujet soit par ce qui relève de son /être/ soit par ce qui relève de son /paraître/.

Et l'on place sur l'axe des contraires du carré ces deux termes d'/être/ et de /paraître/.

Par ailleurs, le contradictoire de l'être est le non être, le contradictoire du paraître est le non paraître. Si je paraissais honnête et si je ne le suis pas, je suis dans ce que nous appelons le mensonger.



Si je suis riche et ne le parais pas, je suis dans ce que nous appelons l'ordre du secret. Si je suis honnête et le parais aussi, je suis dans l'ordre du vrai. Enfin, si je ne suis pas et si je ne parais pas, je me trouve dans l'ordre du faux. Quelqu'un qui n'est ni ne paraît (logiquement il n'existe pas) c'est le néant, le faux égale néant. Sanctionner quelqu'un ou un sujet, consiste à établir ces relations entre son /être/ et son /paraître/.

Les valeurs caractérisent donc l'être d'un sujet. S'annoncer comme architecte, c'est de l'ordre du paraître, si je puis dire ainsi. Maintenant est-ce que cet architecte là qui a son diplôme en main, est capable de réaliser un programme répondant à un certain système de valeurs ? On vérifiera après coup si sa réalisation est conforme à l'axiologie, ou au système de valeurs proposées. On ne peut pas le savoir à l'avance, il faudra sanctionner le sujet une fois sa performance réalisée, une fois les valeurs manifestées par son oeuvre en quelque sorte, ce qui n'apparaissait pas à première vue et qui est de l'ordre de son être.

Cette relation qui lie le sujet aux valeurs est toujours fragile. On peut toujours perdre en chemin ce qui relève de l'ordre de l'être. Aujourd'hui je suis honnête, demain je peux être malhonnête, c'est une relation instable par excellence. Donc à tout moment de la vie je peux être sanctionné et je le suis d'ailleurs sans cesse. Actuellement en vous parlant je suis constamment sanctionné par vos regards, par vos sourires, votre impatience etc. La sanction est permanente. Donc à la fin du texte le nous s'installe dans le rôle actantiel du destinataire juge.

On rappelle :

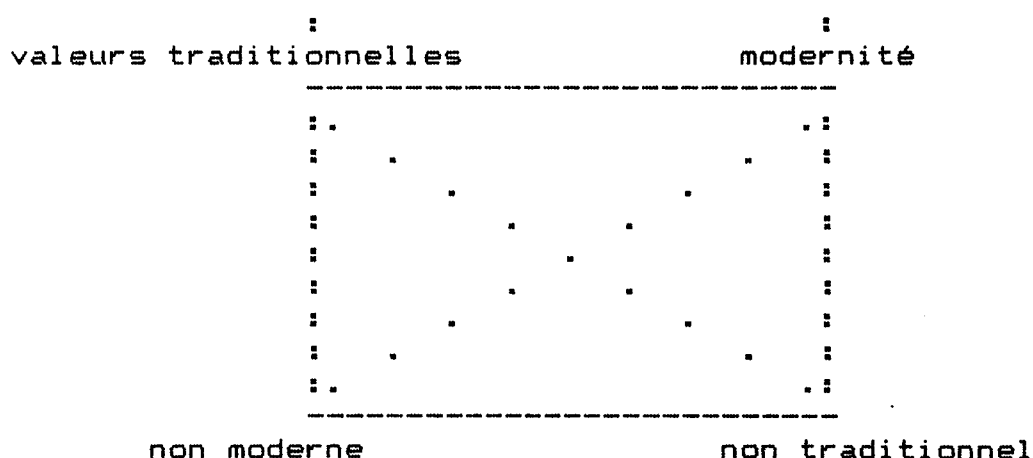
1. relation de contrariété, blanc-noir par exemple,
2. si à partir d'un terme vous posez ce qui n'est pas ce terme là, vous êtes dans ce que nous appelons la contradiction ; blanc-non blanc, c'est la relation de contradiction, le non-blanc n'est pas le noir, c'est tout ce qui n'est pas blanc, cela peut être le rouge, le vert, etc,
3. enfin la flèche qui remonte symbolise la relation d'implication ; à partir de l'ensemble du non-blanc on peut produire un élément particulier choisi dans cet ensemble et le poser en contraire au premier, ainsi dans le système des couleurs je peux choisir comme opposition au blanc aussi bien le rouge par exemple que tout autre couleur.

Dans tout ce qui n'est pas blanc, je vais pouvoir me servir du jaune pour produire un effet d'opposition, de contraste avec ce blanc que j'ai accepté au départ. Il y a donc trois relations : contrariété, contradiction, implication et deux opérations : négation, assertion. Les deux opérations sont simples, la négation consiste à aller du contraire à son contradictoire, du blanc au non-blanc. L'assertion consiste à passer du contradictoire au contraire dont on affirme l'existence face au premier.

Par exemple ici, on pourrait mettre dans un des postes supérieurs du carré "valeurs traditionnelles" jugées comme étant positives dans la phrase : "Il est fidèle aux valeurs traditionnelles". Et quelle est la valeur qui apparaît comme son négatif ? Sinon : "formes conventionnelles".

Je ne sais pas dans quelle mesure les formes conventionnelles s'opposent à modernité, mais Le Corbusier est capable de relier les valeurs traditionnelles à cette autre valeur qu'on aurait tendance à leur opposer, sur l'axe des contraires, et qui se nomme "modernité".

Le Corbusier



L'investissement des postes d'un carré sémiotique n'est possible qu'à partir d'un texte donné. Et ce remplissage de poste il faut le faire de manière la plus cohérente possible, sans se tromper ni de niveau, ni de ce qu'on appelle l'isotopie, c'est-à-dire de champ de lecture, de champ lexical.

De plus, il faut essayer de mettre dans ces postes des éléments de signification minimales. Les catégories ci-dessus sont déjà trop larges, il faudrait les réduire à quelque chose de beaucoup plus minimal. Pour cela, il faut se donner un champ de réflexion à l'intérieur duquel on choisira un élément minimal. Par exemple dans le domaine de la temporalité on opposera l'aspect duratif des choses à leur aspect itératif ou ponctuel.

Parler de "tradition", c'est de quel ordre ? Duratif ? Peut-on classer la modernité dans quelque chose qui apparaît (cf. le texte sur la Tour Eiffel) comme nouveau, c'est-à-dire comme le commencement d'une nouvelle ère ? En termes choisis ce serait de l'ordre de l'inchoatif, par exemple, par opposition à ce qui est duratif. Mais la "modernité" n'appartient pas à ce seul champ sémantique de la temporalité.

Parler de tradition, de modernité, c'est beaucoup trop général déjà. Lorsqu'on cherche à constituer un carré sémiotique et que l'on vise à l'investissement de ses postes, il faut faire oeuvre d'abstraction, de façon la plus cohérente possible, en cherchant à extraire du texte les éléments minimaux de signification. L'objectif est d'analyser le plus finement possible un texte dans la particularité.

Dans le texte sur la Tour Eiffel, il est question d'eau miraculeuse. De même on parle "d'objet béni, de reliques, médaille, fétiche". Or l'on ne vend pas d'eau miraculeuse au pied de la Tour Eiffel, mais seulement dans d'autres lieux bien connus.

Simplement pour dire qu'un objet pragmatique de l'eau par exemple, peut être modalisé de certaine façon. A propos d'eau miraculeuse on peut discuter pour savoir s'il s'agit du pouvoir ou du savoir... une eau miraculeuse est peut être une eau qui a un certain pouvoir, de guérison par exemple. Il s'agit donc d'un objet pragmatique recouvert d'une valeur modale différente peut être de sa valeur économique.

Il y a donc différents types de valeurs. Les objets en eux-mêmes n'ont aucune valeur, mais seul l'usage, l'utilisation par la société qui les fait circuler et qui joue le rôle de destinataire des valeurs, inscrit sur ces objets de type pragmatique certaines valeurs.

A ce niveau des valeurs on n'est plus dans le pragmatique, mais dans ce que nous appelons le cognitif. Il y a deux grands types de programmes : des programmes de type pragmatique qui mettent en circulation des objets-biens, mais ces objets-biens n'ont pas beaucoup de raisons d'être en eux-mêmes pour circuler dans une société, s'ils ne sont pas en même temps recouverts d'une valeur particulière. Et les programmes qui consistent à mettre en circulation concurremment aux objets-biens des valeurs susceptibles de s'appliquer à ces objets sont des programmes d'ordre cognitif.

Si Le Corbusier construit un bâtiment, le texte dira aux jeunes Dominicains de faire attention et de comprendre que si on a choisi cet architecte, si cet architecte a construit leur couvent, c'est que celui-ci (l'objet-bien) supporte des valeurs particulières.

Le texte ne le dit pas en clair mais le destinataire, qui est l'énonciateur du texte, va se donner un programme cognitif qui sera de persuader les futurs usagers que ce couvent possède des valeurs très particulières, qui seraient les valeurs qui leur conviennent. En effet, ce couvent manifeste "la pauvreté évangélique, la joie spirituelle, la gravité du silence..., des valeurs traditionnelles" qui sont des signes de la foi. Tous ces termes relèvent du programme narratif cognitif, alors que le programme narratif pragmatique est la construction du bâtiment. Mais cette réalisation que finalement n'importe quel architecte pourrait faire, cet objet réalisé, il faut maintenant, pour qu'il circule dans un milieu donné, qu'il soit recouvert par tout un programme de type cognitif, qui est la valorisation de cet objet par le destinataire des valeurs.

Le texte dit ouvertement : "Quand il a fallu construire ce couvent c'est vers Le Corbusier que nous nous sommes tourné. Pourquoi ? Pour la beauté du couvent bien sur" c'est-à-dire parce que c'est un architecte connu et reconnu du point de vue esthétique. Mais surtout faire construire un beau couvent ce n'était pas tellement cela le problème, ce que les responsables voulaient ce n'était pas tellement la valeur beauté du couvent mais la signification de cette beauté. L'objet pragmatique ne

les intéresse que dans la mesure où il devient porteur de signification. D'où cette relation entre contenant et contenu à la fin du texte : "...on peut y célébrer le mystère de l'Eucharistie sans qu'il y ait désaccord entre le contenant et le contenu". Là on touche du doigt le lien sémiotique entre ce qu'on pourrait dire le côté signifiant, l'aspect extérieur ou matériel de l'objet, son architecture - le contenant -, et le contenu qui est le cognitif, c'est à dire toutes les valeurs capables de recourir ou de remplir le contenant. Ce couvent est reconnu comme capable de supporter sinon de transmettre toutes les valeurs de ce type de société que sont les Dominicains.

Je dirais qu'en cela nous avons affaire à un texte publicitaire au sens de la persuasion au niveau de l'énonciation.

L'énonciateur "x" est figuré par celui qui a signé, Pierre Belaud, mais l'instance d'énonciation c'est tout le système de valeurs des Dominicains. Cela peut aller du maître des Dominicains jusqu'à l'église catholique toute entière détentrice des memes valeurs. La véritable instance de destination n'est figurée ici que par un acteur : Pierre Belaud. Il appartient à cette instance là de mettre en circulation cet objet pragmatique tout en l'inscrivant dans un programme cognitif qui dévoile le système de valeurs dont cet objet finalement sera porteur. S'il ne l'était pas, les religieux ne seraient pas tellement enthousiastes de venir à la Tourette, ils seraient tentés de choisir un autre couvent. Pour les inciter à venir à la Tourette il faut les convaincre de la spécificité de ce couvent.

On peut donc transposer le texte à un autre niveau, celui de la persuasion. Dans le schéma narratif, le niveau de la persuasion est celui de la manipulation. Le destinataire des valeurs est toujours le manipulateur, il est celui qui motive, qui déclenche le vouloir, le vouloir faire des sujets. Pour entrer au couvent de la Tourette, il faut donc être persuadé qu'il ne s'agit pas de n'importe quel couvent. C'est un lieu qui visibilise, qui figurativise la preuve que la mission confiée plus tard aux jeunes Dominicains réussira.

Ceux-ci vont se trouver motivés non pas seulement dans leur programme de formation - programme d'usage - mais bien plus pour toute leur vie future qui sera de prêcher la parole de Dieu au monde et qui constitue leur programme de base. Voir la dernière phrase du texte.

Si la sémiotique distingue deux dimensions : pragmatique et cognitive, mais aussi deux sortes de programmes : les programmes d'usage et les programmes de base. Le programme de base que dévoile ce texte, ce n'est pas de construire un couvent, c'est que le monde accueille la parole de Dieu.

Voilà, le programme de base de l'énonciateur du texte. Et pour que le monde soit capable d'accueillir la parole

de Dieu des programmes d'usage sont nécessaires : il faut non seulement former des gens, pas n'importe où, il faut aussi construire des couvents qui soient en quelque sorte des objets miraculeux, c'est-à-dire des objets qui rendent compétents les sujets en vue de leur programme principal. Le couvent est un objet qui se trouve ainsi modalisé par un certain pouvoir faire faire en quelque sorte : rendre compétents les Dominicains dans le programme de base, c'est-à-dire leur mission future.

Tout bâtiment, toute architecture peut être analysé de cette manière et c'est d'ailleurs dans ce sens que lorsqu'un bâtiment s'écroule ou même s'il ne s'écroule pas mais s'il ne sert plus, c'est qu'il a perdu ses valeurs d'origine. Ou bien, ayant perdu ses valeurs initiales, aucun autre programme nouveau n'est venu le recouvrir de valeurs nouvelles. Il a beau avoir été construit en dur et pour l'éternité, s'il ne sert plus, il reste objet purement pragmatique, de valeur nulle.

Dans le texte sur la Tour Eiffel, on peut dire que celle-ci s'inscrit sur ces deux dimensions. L'acteur Tour Eiffel occupe le rôle actantiel non pas d'objet mais de sujet opérateur. Un sujet opérateur qui opère sur les deux dimensions. La plus importante, développée dans ce texte, est la dimension cognitive. Elle concerne ici la réalité de Paris, aidant non seulement à connaître cette ville, mais à s'y reconnaître, en la voyant on sait où on se trouve : "...je me rends compte de cette ville qui se nomme Paris".

Le sujet n'est plus sans orientation possible, complètement perdu dans cette grande ville comme dans n'importe quelle grande ville, il sait qu'il est à Paris. La Tour Eiffel devient point de repère même à l'intérieur de Paris, il n'y a qu'à lever les yeux, on sait dans quel quartier on se trouve par rapport à ce point de repère là.

Il s'agit donc bien de la dimension cognitive. La Tour Eiffel a un programme dans lequel elle est non seulement sujet opérateur mais aussi quelque fois destinataire de valeurs dans l'ordre du cognitif. De même au niveau pragmatique elle comporte aussi certains programmes en tant que sujet opérateur. Elle est capable de détourner un fleuve : "...elle modifie une Seine, elle change un quartier, elle brille, elle clignote dans la nuit de Paris, dans les quatorze juillet de Paris". Pour un peu c'est elle qui marque les années et les quatorze juillet comme le clocher d'un village marque les heures, les mariages ou les enterrements !

Dans ce programme pragmatique, en scandant les quatorze juillet parisiens, qui sans elle ne seraient pas de véritables juillet, elle déborde son programme pragmatique pour atteindre le cognitif. Il faut aller jusque là dans la lecture, au premier niveau du texte, et se dire ensuite qu'il s'agit peut être d'une métaphore.

Pourquoi est-ce une métaphore ? Précisément parce que le meme programme concerne les deux niveaux à la fois. Sinon il ne s'agirait que de l'un ou de l'autre. C'est-à-dire que, grace à la Tour Eiffel, on se rend compte qu'en regardant la Seine on ne la regarde pas de la meme manière que si l'on était ailleurs. En disant "elle modifie la Seine", on est à cheval sur les deux dimensions. Et je dirais qu'on est à cheval au niveau de la lecture, mais pas au niveau du texte. Au niveau du texte on reste à cet endroit là dans la dimension pragmatique et c'est parce que le texte par ailleurs situe aussi la Tour Eiffel sur la dimension cognitive qu'à ce moment là tout ce texte devient métaphorique. La Tour Eiffel dont il parle n'est plus seulement un objet pragmatique mais devient un être anthropomorphe.

Quelques mots maintenant sur les structures discursives. Ce que je n'ai pas dit en présentant le carré, c'est que celui-ci est la rencontre de deux systèmes, du discursif et du narratif. On appelle discursif la dimension qui n'est pas linéaire du texte, si je puis m'exprimer ainsi. La dimension linéaire du texte est le fait que tout texte, dans sa dimension narrative, comporte un point d'arrivée et un point de départ entre lesquels s'opère un renversement de contenu, c'est cela la narrativité. Un sujet disjoint au début, à la fin un sujet conjoint, un sujet perdu dans Paris et un sujet qui se repère et se reconnaît pour terminer.

Lorsqu'on parle de discursif on quitte cette dimension linéaire pour une dimension verticale. On déconstruit le texte dans sa linéarité ; c'est-à-dire sa syntaxe ou syntagmatique pour parler de paradigmatic et de sémantique. La syntaxe, c'est que le couvent en tant que bâtiment, comporte des programmes, la sémantique c'est que ce couvent en tant que tel a une signification et n'est pas n'importe quel couvent.

Le carré veut rendre compte des deux dimensions à la fois. Quand vous inscrivez un terme catégoriel ou une valeur dans chacun des postes, vous faites un classement de type paradigmatic, vous essayez progressivement de classer ensuite tous les objets, toutes les valeurs, tous les mots du texte, tout ce que contient le discours. Cette classification engage la dimension paradigmatic du texte. Mais la dimension narrative ou syntagmatique recouvre le passage d'un poste du carré à un autre et ce passage ne se fait pas n'importe comment.

Le principe de base, au niveau théorique, interdit de passer directement d'un contraire à un autre directement, il faut faire un détour. Pour passer de l'âge de l'enfant à l'âge adulte on est obligé de traverser la période de l'adolescence, qui n'est plus celle de l'enfance mais pas encore celle de l'adulte.

Chercher les catégories les plus fines à placer dans les postes du carré aide à particulariser les objets sémiotiques. Qu'est-ce qui fait que ce couvent est

différent d'un autre ? Entre deux oeuvres du même architecte, qu'est-ce qui différencie ces deux oeuvres ? Pour le savoir, on est obligé d'aller vers quelque chose de plus en plus fin sémantiquement ou de plus en plus abstrait.

Dans le texte sur la Tour Eiffel, à la première page, aux lignes 33, 34, 35 l'opposition entre le dedans et le dehors, c'est-à-dire entre le clos et l'ouvert.

Les monuments sacrés traditionnels, les cathédrales, les palais des rois, les châteaux sont des monuments vénérés, sacrés par les beaux arts, ces monuments historiques sont des monuments dans lesquels on entre.

Avec la Tour Eiffel on reste conjoint à l'extérieur en quelque sorte. C'est un monument ouvert non pas seulement spatialement mais ouvert disons anthropomorphiquement. On reste lié à des compagnons de voyage qui ont en bandouillère leurs appareils de photos, leurs imperméables, etc. Dans ce sens là ce monument se différencie de tous les autres. La sacralité, le caractère sacré de la Tour Eiffel est d'un tout autre type que celui des autres monuments.

Dans un premier temps on fera la liste de tout ce vocabulaire sacré ou religieux.

"Intercesseur, croyance, procédés magiques, sacré, naturel, pèlerinage, visite initiatoire, véritables lumières". J'extrais cette expression "véritables lumières" parce que dans le texte cela apparaît comme précisément de l'ordre des lumières spirituelles, ce que vient corroborer le contexte : "Mourir, renaître, recueilli, sanctuaire, cathédrale, l'Autre". Il y en a d'autres : "transcendant, émotion, relique, objet miraculeux, fétiche, clocher, dome, basilique, la tour de Babel, Dieu".

Tous ces termes là sont présents. Ils constituent donc tout un champ sémantique ou une isotopie religieuse. On opère un tel classement en prenant en vrac en quelque sorte les termes, en détruisant l'histoire, et en les répartissant selon les isotopies choisies. Ici l'isotopie est indiquée dans le texte qui a choisi le registre religieux. Dans un deuxième temps on se dira que ce texte oppose un monument sacré à d'autres monuments sacrés. La Tour Eiffel n'est pas la Tour de Babel ce qui m'oblige à reprendre la première isotopie pour y découvrir des termes contraires que le texte lui-même me suggérera.

Des termes comme par exemple "compagnons de voyage, appareils de photos" me permettront d'opposer le religieux au profane. D'accord ? Je puis faire en tout cas ces deux grandes oppositions et répartir mon texte entre ces deux grandes classes. Opposer le religieux et le profane.

L'isotopie contraire est souvent implicite. Des textes comme les textes scientifiques ou purement techniques peuvent être considérés comme des textes mono-isotopes. Mais cette technicité linguistique s'opposerait aux textes qui ne seraient pas du tout techniques, les romans par exemple.

Mais en allant plus loin dans le texte, on s'aperçoit que l'opposition sacré-profane n'est pas suffisante. Il faut la creuser dans le sens où la Tour Eiffel, qualifiée de monument sacré, attire les étrangers comme un monument sacré attire les pèlerins. Elle joue, dit le texte, un rôle "d'intercesseur".

Que veut dire le mot "sacré" ? Greimas se pose constamment la question et prend son dictionnaire, regarde dans le Petit Robert et s'aperçoit que chaque terme est décomposable en deux ensembles. Le terme "sacré", en soi, peut vouloir dire beaucoup de choses et ce n'est que le contexte qui progressivement réduira son sens et le particulisera.

Chaque mot du dictionnaire peut être décomposé en deux types d'éléments, que nous appelons sèmes (sémantique). Ce sont des unités minimales de sens. Dans tous leurs emplois, dans tous les discours, chaque terme garde au moins un sème commun. Si le dictionnaire donne plusieurs exemples d'emplois dans la définition d'un terme - et tous les dictionnaires procèdent comme cela en illustrant par des exemples le sens n°1, le sens propre, puis le sens n°2, le sens figuré - la question se pose de savoir ce qu'ils ont de commun dans tous ces emplois.

Aucun dictionnaire ne le dit. Ces éléments communs aux divers emplois d'un même terme dans une langue, nous les nommons sèmes nucléaires, ce sont des sèmes qui forment le noyau de sens, tandis que les autres sont des variables et dépendent du contexte. Ils sont dits sèmes contextuels. Il existe d'autres dénominations plus recherchées, mais celle-là sont plus compréhensibles. Les sèmes nucléaires qui se retrouvent dans tous les emplois d'un même terme ne permettent pas de caractériser un texte. Ce qui caractérise chaque texte ce sont les sèmes contextuels.

Là réside l'une des grandes difficultés de l'analyse discursive. Et en particulier lorsqu'on cherche à décrire des bâtiments ou des espaces, rien n'a été fait dans ce domaine ou presque rien.

Pour illustrer le carré, à partir du texte sur la Tour Eiffel, je donnerais quelques exemples, sans trop chercher à discuter de leur validité.

RELIGIEUX, SACRE

palais, cathédrale,
dômes, clochers,

/clos/	.	.	/ouvert/
séparé	.	.	au coeur de la ville
relégué	.	.	melé fer
(distinctif)	.	.	nous
je	.	.	
	.	.	
	.	.	
	.	.	
/non ouvert/	.	.	/non clos/
non melé	.	.	non séparé

Je choisis les sèmes de /clos/ et /ouvert/. Pourquoi ? Parce que je voudrais, dans la mesure où j'ai bien compris les texte, faire éclater la catégorie du "sacré", l'isotopie religieuse en deux éléments oppositionnels plus adéquats. La Tour Eiffel, au fond, surmonte une certaine disjonction sémantique entre deux mondes.

La Tour Eiffel, au plan architectural, se distingue des cathédrales qui sont closes, par son caractère ouvert sur l'extérieur. Cela se situe dans l'ordre de la spatialité. Mais si au lieu de l'isotopie de la spatialité, on choisit l'isotopie de la société, l'isotopie sociale, tout en raisonnant à partir de cette opposition fondamentale "clos vs ouvert", on découvre que le texte reprend cette même opposition mais au plan des relations humaines. Exemple : ce qui arrive au "petit peuple de Paris".

L'essentiel est d'essayer d'extraire dans un texte ce qui est oppositionnel dans la même isotopie. C'est là qu'il s'agit d'être le plus cohérent possible dans la construction progressive de deux univers contraires. Ensuite, de manière tout aussi logique, il faudra essayer de construire ce qui relève du /non clos/ et du /non ouvert/.

Tout en se gardant de confondre les termes du texte et les sèmes que l'on extrait qui sont des sèmes abstraits.

A la suite de quoi j'essaierais de vérifier la pertinence de mon modèle. S'il me permet de classer entre les quatre postes, les différentes figures, les différents termes, tout ce qui intervient dans mon texte.

Pour cela l'essentiel est de s'en tenir à des niveaux de lecture cohérents. Clos/ouvert peut se comprendre aussi bien dans le domaine social que spatial. Simplement le séparé socialement devient en architecture, le cloisonné par exemple.

D'autres types d'architectures ne sont pas forcément caractérisées par le sème /clos/ mais parce qu'elles se distinguent, parce qu'elles se séparent d'autres, d'un environnement urbain ou architectural. Par exemple : "dômes et clochers". La Tour Eiffel se distingue de ceux-ci en ce que les dômes et les clochers sont séparés de ce qui est commun, ordinaire.

La Tour Eiffel est un monument qui a une verticalité mais, ce n'est pas la verticalité qui est retenue là comme sème contextuel et qui différencie la Tour Eiffel des dômes et des clochers, c'est le fait social, son attachement à la société. C'est le fait que malgré son caractère sacré, elle est en fer, et non pas en matière noble. Elle utilise des jambages de fer, des matériaux ordinaires, par opposition aux matériaux recherchés. Et je retrouve à ce moment là l'isotopie sociale et le caractère /ouvert/ de ce monument où se mêle toute sorte de gens.

J'essaierais ainsi pour chaque isotopie de lecture celle des matériaux comme celle des relations humaines, de remplir les cases du carré avec les différents termes qu'utilise le texte. De le faire d'une manière la plus cohérente possible et si j'y arrive, à ce moment là je trouverais mon modèle pertinent, mon carré ayant été construit à partir de l'opposition fondamentale propre à ce texte. Si je n'y arrive pas, je construirais un deuxième carré ou un troisième et j'essaierais de voir s'ils sont homologables entre eux. C'est tout ce que je puis faire pour le moment.

Un texte peut contenir plusieurs types d'oppositions qui ne sont pas forcément homologables entre eux. Il ne faut pas forcer le texte pour l'enfermer obligatoirement dans un seul type d'opposition sémantique.

Autre exemple : quand la Tour Eiffel attire à elle et que le "je" apparaît. "Je pressens qu'elle a une mémoire...". C'est extraordinaire, la Tour Eiffel est un sujet qui a une mémoire "...qui a connu le Paris obscur de la défense passive". "Je ne peux jamais m'en tenir au présent. Les heures de gloire ou d'amertume refluent de la ville sur cet objet métallique qui lui paraissait étranger - et, à l'inverse, la Tour Eiffel perd de son autonomie première ; elle devient un repère perdu, retrouvé par celui qui se promène... elle tire à elle un certain quartier de plus en plus résidentiel...".

Elle transforme certains quartiers parisiens en quartiers résidentiels. "Elle modifie la Seine" ce fleuve qui coule aussi bien à Boulogne Billancourt devient grâce à elle un fleuve majestueux, un fleuve noble. Donc elle transforme en quelque sorte aussi bien la nature que la société.

Ce qui permet de placer dans les postes contradictoires ces termes qui renvoient aux moments "intermédiaires de

l'histoire de l'art" : "...elle ouvrait la querelle des Anciens et des Modernes".

Cette querelle une fois ouverte, on peut affirmer autre chose : la modernité ?

De même, à la ligne 99, "sans faux semblant". Pierre Belaud parle d'églises "surchargées, disgracieuses, etc, qui chantent le triomphe de la matière". Le baroque religieux, dans un certain sens, fait appel aux "faux semblants" ou aux "valeurs conventionnelles".

Il oppose ces églises surchargées, disgracieuses à l'église de Le Corbusier, à la beauté du couvent dont il est question au début. Les "faux semblants" seraient à placer dans un poste contradictoire... Plus on trouve de termes pour illustrer les quatre postes du carré, plus cela justifie les sèmes, les catégories choisis dès le départ, à condition d'être cohérent et de ne pas trop vouloir tout mettre. Et si on n'arrive pas à mettre tout, il faut trouver d'autres catégories.

Chaque texte propose ses propres champs sémantiques, ses isotopies de lecture. A priori, par exemple, à propos de la Tour Eiffel personne n'aurait l'idée de la comparer aux monuments sacrés, ou alors à un monument qui possède un pouvoir magique, ou un pouvoir d'individuation, de transformation d'actant collectif en actant individuel, ou même qu'elle soit capable d'être destinataire de valeurs, de remplir un rôle de manipulateur.

Pour terminer, rappelons le principe sémiotique de base qui est que le sens n'est jamais donné par les objets eux-mêmes, mais toujours construit. Il est construit en deux temps : par celui qui extrait de la matière et qui la transforme en un objet, c'est déjà une première construction. Puis une deuxième construction intervient lorsque l'observateur retire cet objet de son environnement, et l'inscrit dans un autre environnement pour l'analyser, le désarticuler et le réarticuler d'une autre manière.

Cette déconstruction et cette réarticulation est ce qui va décider, pour lui, de la signification de cet objet. Si je ne suis pas capable de faire cette désarticulation et cette réarticulation, je ne puis pas donner de signification au monde qui m'entoure.

ANNEXE

Pourquoi Le Corbusier?

(de Pierre BELAUD)

Quand il a fallu construire ce couvent destiné à abriter les années de formation des jeunes Dominicains, c'est vers Le Corbusier que nous nous sommes tournés. Pourquoi ? Pour la beauté du couvent à naître, bien sûr. Mais surtout pour la signification de cette beauté. Il était nécessaire de montrer que la prière et la vie religieuse ne sont pas liées à des formes conventionnelles et qu'un accord peut s'établir entre elles et l'architecture la plus moderne à condition que celle-ci soit oeuvre de dépassement. Connaissant l'oeuvre de Le Corbusier et son inspiration, ce que nous avions à lui demander ce n'était pas d'avoir la foi, mais de comprendre en architecte les signes et les conditions humaines de la foi.

C'est ici que se nouent les pensées de Le Corbusier et les nôtres. Sans doute son humanisme est indépendant de notre foi; mais il est ouvert sur les valeurs spirituelles, sur le sens du mystère. Mystère des êtres ? Mystère de Dieu ? Chacun suit sa contemplation. La nôtre va au-delà de la sienne et ose nommer Celui qu'il appelle l'Ineffable.

Cette disposition d'âme lui a permis de faire un couvent adapté à sa fonction. Le Corbusier a été soucieux de respecter certaines normes architecturales que l'expérience montre les plus adaptées à la vie conventuelle. Cette fidélité aux valeurs traditionnelles a provoqué l'adhésion des religieux qui l'habitent et qui attestent que cette architecture a un esprit. La pauvreté du matériau, la joie des couleurs, la majesté des volumes, c'est à travers tout cela que l'architecte s'est exprimé et c'est à travers cela aussi que les religieux perçoivent la pauvreté évangélique, la joie spirituelle, la gravité du silence.

Enfin, une chose est certaine. Le lieu qui, dans ce couvent, rallie la quasi-unanimité des suffrages tant il a de grandeur simple, c'est l'église. Si souvent, des églises surchargées et disgracieuses semblent chanter les triomphes de la matière au lieu des fruits de l'Esprit ! Voici que Le Corbusier, étant ce qu'il est, non seulement loge des religieux, mais construit une église de béton où l'on peut célébrer le mystère de l'Eucharistie sans qu'il y ait désaccord entre le contenant et le contenu. N'y a-t-il pas là, pour les jeunes Dominicains, une raison d'espérer que le monde, qu'ils affronteront bientôt, demeure capable, tel qu'il est, d'accueillir la Parole de Dieu ?

(Poétique de la Ville, de
P.Sansot, éd. Klincksieck)

Le rapport de la Tour Eiffel à Paris n'est pas direct. Nous voulons dire qu'il ne suffit pas de la considérer comme un élément de son paysage. Cependant elle joue un rôle d'intercesseur pour la découverte de la Capitale et il faut bien qu'à ce titre, elle entretienne avec elle des relations 'obliques'. Des millions de touristes ou de provinciaux ont cru s'être introduits dans la vie de la Capitale en la visitant. Il ne saurait être question de considérer cette croyance comme une illusion. Un rite, lorsque son efficace est proclamé, acquiert une valeur incontestable et comment posséder l'infini d'une ville sinon par quelques procédés magiques? Ce rite d'inclusion ne manque pas d'étonner. En effet il ne s'agit pas, comme Roland Barthes le montre, d'un site naturel ou d'une oeuvre que la nature semble porter en elle à titre de virtualité. Tandis que le roc présage l'imminence d'un château ou d'un sanctuaire, le Champ de Mars n'exigeait pas la Tour Eiffel et il n'existe pas de continuité entre les graviers de ce parc et les jambages de fer qui s'élèvent du sol. Elle ne peut prétendre offrir les cautions du sacré naturel ou d'un passé prestigieux qui, de tout temps, ont justifié les plus longs pèlerinages. Le paradoxe devient plus choquant quand on se rend compte de ce qu'une visite initiatrice présuppose. Il faut en général pénétrer dans le monument, y oublier le monde extérieur, tâtonner dans la pénombre de la cathédrale ou du palais pour mériter les véritables lumières, bref s'enfouir avant d'émerger, mourir avant de renaître. L'initiation à l'Autre et à l'autre état, à l'autre condition suppose souvent que l'on aille du dehors au dedans, du tumulte à l'étrange sérénité, de la clarté insipide à l'ombre recueillie. Rien de tel dans la Tour Eiffel, où l'on demeure dehors, toujours à ciel ouvert, parmi des compagnons de voyage qui ont conservé leurs imperméables et leurs appareils de photos.

Comment nous introduit-elle à la réalité de Paris? Il est bien évident, et c'est pourquoi nous n'y insisterons pas, que nous y dominons la ville de Paris, qu'avec un peu d'application, nous distribuons ses quartiers, ses autres monuments célèbres. A pied, nous nous sentirions de connivence avec une ville à laquelle nous accordons notre respiration mais, de si haut, le génie peut nous manquer et il suffit de croire que notre regard possède naturellement la circularité, l'amplitude d'une ville. Peut-être devons-nous ajouter que nous ac-

crochons à notre regard le ciel de Paris, lumineux ou grisâtre, que réverbère tellement cette ville. Il ne faudrait pas non plus minimiser le rôle des petits métiers, de ces marchands de souvenirs ou de glaces qui avoisinent la Tour. Ils révèlent, en quelque sorte, le sacré, tant ils surgissent aux alentours des lieux les plus sublimes. C'est le familier qui vient se mêler à l'épique ou au fantastique, la prose qui ne craint pas, en toute innocence, de côtoyer la poésie du monde. Il faut bien que l'air devienne plus respirable, que les hommes trop essentiellement concernés par le sacré ou le Transcendant ou l'Histoire ou le Sur-urbain s'accordent quelque récréation. Dans le cas de la Tour Eiffel, nous y voyons encore une autre détermination: le petit peuple de Paris que l'on croyait refoulé par la civilisation industrielle, pour le moins relégué dans les faubourgs, vient officier au cœur de sa ville. Enfin, à défaut de médailles, de reliques, d'objets bénis et d'eau miraculeuse la Tour Eiffel ressurgit à titre de fétiches, sous de multiples formes: de taille différente, en ivoire ou en fer, en sucre, en pain d'épice, peu importé mais toujours égale à son essence idéale. Si répandue, elle ne perd pas ses pouvoirs dans une plate répétition, mais plutôt elle envahit le globe tout entier, ce comptoir d'Afrique Occidentale et cette petite ville de l'Ouest des U.S.A. et encore cette île de Polynésie. Nous aboutissons vite à cette axiome de l'imaginaire: Paris existe puisque la Tour Eiffel en a ainsi décidé. Toute cette description nous montre à quel point ce monument se tourne vers une ville déterminée à laquelle il nous introduit. La posséder, cela ne revient pas, tâche impossible, à la dominer effectivement mais à en mimer la possession pendant quelques instants, puis à se savoir intégré et reconnu par elle.

Mais n'est-il pas encore plus vrai de relier la Tour Eiffel à la vie urbaine, à l'épopée urbaine, à ce siècle saint-simonien qui voulut révolutionner la face du monde, construire des chemins de fer, percer des isthmes, combler des mers, joindre des continents, survoler des chaînes de montagne ! Nous ne pouvons nous étendre trop longuement sur ce point mais nous sentons bien que des liens invisibles associent les uns aux autres, l'industrie, le capitalisme, une certaine démocratie, l'esprit d'entreprise, l'occidentalisation du monde, le goût de l'artifice - et cette réussite surprenante: la Tour Eiffel, elle aussi destinée à être parlée dans le monde, visitée par des races différentes, à imposer 'sa laideur industrielle', à manifester ce que peut le travail humain, à tenter ce que la Tour de Babel n'avait pas su tenir. Elle implique, de la manière la plus patente, une rupture avec le passé, avec tous ces clochers, ces dômes, ces basiliques, ces palais que la dévotion au roi et à Dieu avait élevés. Elle se veut en fer, avec des poutrelles apparentes, sans faux semblant. Elle ne cherche pas à se justifier en répétant un autre monument.

Elle dédaigne les matières nobles comme la pierre ou le marbre ou les ivoires; elle tourne le dos dans sa conception, à ce qu'on a pu entendre, chez les classiques, par la beauté, c'est-à-dire un équilibre, une harmonie des formes, un respect des canons traditionnels. Quand elle est apparue, elle a pu sembler un acte de dérision parce qu'elle manifestait l'ère industrielle, là où l'industrie n'avait que faire.

Nous découvrons donc un second aspect de la Tour Eiffel. Son évocation est comme une signature qui peut dire une ville (Paris) ou la ville (la modernité). Nous pourrions réduire cette dualité en disant qu'elle répond à deux niveaux de symbolisme. Le touriste, l'étranger en visite la confondraient avec Paris dont elle est un symbole au même titre que Notre-Dame ou que la place de la Concorde. Les poètes, les hommes de l'art seraient sensibles à la nouveauté qu'elle représente et à laquelle d'autres réalisations du même style succédèrent. On retrouverait dans le temps cette même distribution. Elle fut, à son apparition, un signe grisant de modernité, elle ouvrait de nouveau la querelle des Anciens et des Modernes. Certains l'aimaient au même titre que le zinc, les tramways, l'électricité, les fétiches d'Océanie et de Guinée, que les livraisons à cinq centimes, pleines d'aventures policières (à la fin tu es las de ce monde ancien... tu en as assez de vivre l'antiquité grecque et romaine). Il importait assez peu qu'elle fut élevée à Paris. Puis elle aurait, malgré tout, vieilli et elle serait devenue un élément du paysage de cette ville. On peut à la rigueur admettre cette division. Elle ne dissipe pas totalement une ambiguïté qu'il ne faut pas faire disparaître puisqu'elle existe. Dans beaucoup de circonstances, la révélation d'une ville et celle de la ville se confondent; il est impossible de les distinguer et, pour dire vrai, la découverte de la ville, du caractère grisant, excitant, fantastique d'être dans une grande ville semble souvent l'emporter sur l'appréhension de cette ville-là. Mais, dans une ville comme Paris, si pleine de son passé, la Tour Eiffel a vite rejoint la légende de la Capitale. Nous ne pouvons ignorer qu'elle a surgi dans une époque prétendue heureuse, qu'elle a servi pendant la guerre. Il ne s'agit même pas d'un savoir explicite. Je n'y réfléchis pas et, cependant, en une imagination confuse, je pressens qu'elle a une mémoire, qu'elle a connu le Paris obscur de la défense passive, que des Allemands, pendant quelques années, en prirent possession. Je ne peux jamais m'en tenir au présent; les heures de gloire ou d'amertume refluent de la ville sur cet objet métallique qui lui paraissait étranger - et, à l'inverse, la Tour Eiffel perd de son autonomie première; elle devient un repère perdu, retrouvé par celui/se promène dans cette vaste ville, elle tire à elle un certain quartier de plus en plus résidentiel, elle modifie une Seine qui n'est pas celle, par exemple, de Boulogne-Billancourt. Elle brille ou elle clignote dans la nuit de Paris, dans les quatorze juillet de Paris; des milliers de Parisiens ou d'étrangers en aperçoivent les feux en même temps que moi et, fugitivement, je me rends compte de cette ville qui se nomme Paris.

/qui/

POINTS DE VUES SEMIOTIQUES SUR LE BATIMENT

DU COUVENT SAINTE MARIE DE LA TOURETTE

Entretiens et débats de l'atelier de Pasquale LOVERO

P. Lovero :

Ce séminaire, organisé à l'initiative du Laboratoire d'Architecture N°1, est réalisé selon les orientations de la Théorie sémiotique de A.J. Greimas. Il s'avère donc nécessaire de prendre position vis-à-vis des outils d'analyse qu'il propose. Pour ce faire, il convient de prendre en compte la spécificité du phénomène architectural et de voir si les outils proposés sont suffisants face à la complexité de l'architecture bâtie. Ainsi je préfère commencer par le dévoilement de notre problématique en nous interrogeant sur le contenu que nous attribuons à cette complexité.

On pourrait exploiter l'analogie de l'architecture (dessinée ou bâtie) avec le texte, mais nous considérons que l'architecture mérite une attention particulière. Il s'agit d'aborder la relation que les sujets-usagers entretiennent avec les bâtiments dans leur interaction complexe. Cette problématique devient intéressante si se manifeste une altération du bâtiment, provenant d'une transformation fonctionnelle, qui entraîne à son tour une transformation physique.

Les réactions de l'utilisateur, lorsqu'il se trouve près d'un bâtiment qui exprime sa destination première, doivent être analysées. L'utilisateur est considéré ici d'une façon différente de celle proposée par une approche sociologique ou fonctionnaliste.

Ce bâtiment est un cas exemplaire, car il est d'un point de vue architectural particulièrement prégnant et riche de valeurs. De par son organisation physique, il rappelle sa destination d'origine. Il présente ainsi des écarts intéressants entre ses caractéristiques fonctionnelles et ses caractéristiques formelles. Ce fait mérite une attention particulière.

Dans quelle mesure la sémiotique greimassienne peut-elle nous aider à élaborer l'étude de ce bâtiment ? La notion de "parcours génératif de la signification" est évidemment centrale, même si la problématique proposée auparavant ne peut pas se laisser réduire à cette grille de lecture de la signification.

Cette approche sera centrée sur l'analyse des niveaux 2 et 3 du bâtiment et non sur l'analyse de celui-ci dans sa totalité.

Comme dans le cas de tout texte, - et il s'agit bien sur ici d'un "texte" architectural - nous pourrions prendre en considération l'ensemble des aspects de ce bâtiment. Nous nous limiterons cependant à la considération des aspects relatifs aux niveaux 2 et 3.

Pourquoi ces deux niveaux ? Ce choix est fondé sur le fait qu'ils comprennent la plupart des espaces collectifs du bâtiment. Poser aujourd'hui la question de l'espace collectif dans ce bâtiment, où l'on constate actuellement une aliénation fonctionnelle, incite à s'interroger sur les usages du réfectoire et des "conduits" (couloirs). Les usages qui s'exercent aujourd'hui, sont les memes que ceux de l'époque où le bâtiment fonctionnait comme couvent.

La référence aux éléments physiques du bâtiment est obligatoire dans la mesure où celui-ci n'a pas subi d'altérations, malgré son aliénation fonctionnelle.

Ceci permet :

- 1) de mesurer l'écart existant entre les usages originaires et les usages d'aujourd'hui,
- 2) d'étudier les données formelles en ce qu'elles dégagent des effets de sens autres que les originaux,
- 3) de poser ainsi la question de la disponibilité du physique à recevoir de nouvelles significations de la part des usagers.

Une description des espaces situés aux niveaux 2 et 3 met en évidence que, meme si les données physiques sont identiques, la façon selon laquelle on utilise l'espace demeure différente. L'année passée lors du précédent colloque organisé par le laboratoire, la plupart des participants avaient souligné le fait qu'il était difficile de se déplacer et de s'orienter dans l'espace du bâtiment. Nous exploiterons ces témoignages dans notre analyse car ils concernent les écarts entre les usages originaires et ceux d'aujourd'hui.

Ils ont trait à l'identification de certains espaces en raison de leur indépendance vis-à-vis des usages contemporains. La visite de l'église s'effectue aujourd'hui d'une manière différente, bien que les éléments physiques de cet espace demeurent les memes.

Centrant l'étude seulement sur le présent et en ignorant complètement les usages antérieurs. Nous pourrions cerner les caractéristiques originaires du bâtiment d'une façon indirecte et repérer ainsi les écarts d'usage actuels.

Car il est possible de procéder à l'analyse de la manière dont l'utilisateur d'aujourd'hui entre en contact avec les éléments physiques du couvent, en faisant appel à ses capacités à interroger les divers signes des qualités originaires des lieux, et suivant son aptitude

à sentir, toucher, etc... Qualités originaires que Le Corbusier a eu l'habileté de manifester dans son projet par une relation d'actualisation pertinente entre les éléments du corps et de l'esprit exprimés à l'échelle humaine.

Les Dominicains eux-mêmes pratiquaient cette mise en relation selon une conception qui ne séparait pas le travail manuel du travail spirituel.

De plus, la réalisation de ces qualités originaires constituait l'axe principal de la conception du bâtiment. Cet axe a été exprimé dans le programme de ce projet, programme que nous considérons ici comme l'organisation préalable d'un ensemble d'informations relatives au déroulement de certaines activités.

C'est dans ce sens que la référence à la conception du bâtiment par Le Corbusier, ainsi qu'aux usages antérieurs sera faite après l'analyse des usages d'aujourd'hui.

Le programme de travail de l'atelier comprend une visite du couvent, la présentation de certains aspects propres à ce bâtiment en liaison avec la problématique exposée et enfin la présentation de trois autres bâtiments qui, tout en n'ayant pas subi des altérations fonctionnelles, ressemblent au couvent de la Tourette. Ces trois bâtiments sont : Le Boston City Hall, un lycée scientifique et un ensemble d'habitations en Italie. Une invitation est faite aux personnes participantes, de travailler sur certains fragments d'espace appartenant aux niveaux 2 et 3.

M.K. Thomopoulos :

J'aimerais vous poser une question sur certains éléments de la problématique que vous avez exposé, afin de pouvoir saisir l'approche analytique que vous proposez. Vous considérez que ce bâtiment, à travers ces éléments formels, fonctionnels et physiques, porte la manifestation d'une ou plusieurs valeurs propres.

P. Lovero :

Je n'avais pas l'intention de parler des valeurs intrinsèques du bâtiment, mais plutôt des valeurs déterminées au moment de sa conception. Il faudrait plutôt poser la question des qualités méta-historiques du bâtiment, sa méta-historicité, et voir en même temps quel est le sens que les usagers superposent, à travers leurs sensations, au sens originnaire.

Une superposition de sens est alors à détecter. Pour procéder ainsi, il vaut mieux réfléchir sur notre propre expérience plutôt que d'assimiler tous les usages possibles.

Mais la méta-historicité du bâtiment n'est pas donnée. Elle est à déterminer en partant des analyses d'aujourd'hui. Elles conduiront à la mise en évidence des stratégies de Le Corbusier pour l'organisation de ses idées et des options spécifiquement architecturales qu'il a prises, et qui ont déterminé la "physicité" du bâtiment.

On peut noter, par exemple, qu'il a adopté la même solution de façades pour des espaces tout à fait différents.

On peut réexaminer ses options en partant des usages contemporains.

Je préfère parler de "bâtiment" plutôt que de "couvent", bâtiment qui fonctionne comme un centre communautaire, géré par les Dominicains et dans lequel on peut arriver en tant que visiteur ou membre d'un séminaire. Ceci permet de considérer les usages d'aujourd'hui et de ne pas être surdéterminé par la fonction que la notion du couvent implique. Il faut faire attention aux termes qu'on emploie : le langage est un piège, dit Lacan.

Le travail d'analyse a pour but la mise en relation de ce qui se passe aujourd'hui avec la façon selon laquelle, du point de vue physique et formel, le bâtiment apparaît.

Il faudrait aussi faire attention à la manière dont ce bâtiment, conçu auparavant comme couvent et qui fonctionnait effectivement ainsi a été "recyclé" pour un usage public différent.

La première précaution à prendre consiste à ne pas trop parler d'espace public car le programme original n'impliquait pas cette notion.

La deuxième précaution à prendre est de faire référence à des comportements standards lorsque l'on pense à des expériences personnelles. Le problème du vécu se manifeste à travers les considérations que chacun de nous est capable d'y apporter. En partant des données physiques et en faisant référence aux usages contemporains, on peut obtenir l'opinion de chacun de nous sur l'écart entre "activité" et "espace". Si l'on ne considère que les activités, ce sont celles que nous-mêmes réalisons et qui nous concernent, telles que se réunir, travailler dans les salles, parcourir les conduits de circulation pour rejoindre le réfectoire, descendre pour aller dehors, etc.

G. Dubois-Taine :

Ce qui m'intéresse, c'est le parallèle entre les espaces publics, conçus à un moment donné pour un certain nombre d'usages et qui, de fait, sont transformés par l'évolution de la vie. C'est ce qui se passe ici dans

cet espace, conçu pour un certain nombre d'usages et dans lequel se déroule, on le constate, autre chose actuellement. Ce sont bien ces transformations qui m'intéressent, cette mise en parallèle.

J.P. Loubes :

Je voudrais évoquer, par rapport à la question que vous formulez le problème de la culture. Il s'agit du problème de toute culture et ici en particulier de la culture architecturale. Ceci revient finalement à poser la question de l'autonomie de l'oeuvre architecturale.

L'autonomie du bâtiment réside dans la différence entre ce qui fonctionne réellement et ce qui évoque quelque chose indépendamment de l'usage qui en est fait. Cette dernière chose peut bien changer dans l'histoire. Ce qui m'intéresse c'est de voir si on peut caractériser cette autonomie et si finalement elle est perceptible par des gens de cultures différentes. Cela a-t-il un sens de poser le problème ainsi ?

Vous avez abordé aussi dans votre préambule le problème du détournement d'un lieu. Cela me paraît être l'essence même de toute architecture. Je ne connais pas d'architecture qui n'a pas changé d'usage dans le temps. Enfin, ma dernière remarque concerne le problème de l'autre usage qui est fait du couvent. Je ne suis pas sûr que vous, que cet usage soit fondamentalement différent de l'usage premier du couvent. Il me semble que les activités, qui ont été modifiées ici, ont quand même un caractère commun avec leur définition première. On peut dire, par exemple, que l'on n'organise pas ici des meetings politiques. Il n'y a pas rupture à mon avis mais simplement modification : il y a un fond commun dans les différentes raisons pour lesquelles on vient ici.

M.K. Thomopoulos :

On pourrait cependant dire que, s'il y a modification, celle-ci concerne en particulier le changement d'acteurs qui occupent le couvent. Ce sont des gens autres que les Dominicains et qui viennent de l'extérieur.

F. Vendruscolo :

Il y a quand même une différence. Ce n'est pas seulement un changement d'acteurs ; c'est aussi un changement de temps. Je crois qu'il s'agit d'un rapport entre le temps et l'espace. Car, c'est une chose de vivre ici en permanence ; c'est bien différent pour une ou deux semaines. Il faudrait alors repérer le but de la conception en ce qui concerne la vie des frères Dominicains et comparer à l'usage qui en est fait d'aujourd'hui.

F. Lovero :

Je pense qu'il s'agit d'une question qui se pose à propos de l'expression "différence d'usage". Lorsque je parlais auparavant de "différences", je ne faisais pas référence à ce qui distingue l'acte de "travailler" ou de "manger", mais à la spécificité d'une

certaine façon de travailler, ou de manger qui, bien sur dans notre cas, n'a rien à voir avec celle des Dominicains.

M.K. Thomopoulos :

S'agit-il de l'appropriation de l'espace?

P. Lovero :

Oui, mais en tenant compte des particularités qui résultent de l'explication des fonctions. Ainsi le terme de "réfectoire" n'implique pas nécessairement que les usagers d'aujourd'hui ont des types de comportements semblables à ceux des frères.

Alors, terminologie, typologie et définition de l'espace doivent être soumises à une réflexion visant à les vérifier. Car, l'intérêt est d'évaluer si le temps, l'espace et la culture sont des facteurs qui, après avoir déterminé des effets cumulatifs, provoquent des coupures dans la continuité de la production du sens.

Ils provoquent des coupures dans les codes mêmes de la perception. Aujourd'hui nous percevons l'image du bâtiment d'une façon différente de celle qui prévalait il y a une vingtaine d'années, au moment où le bâtiment fonctionnait comme couvent.

Le seul fait de savoir qu'il n'est plus un couvent et de pouvoir s'approcher pour le percevoir, nous met en condition de l'approcher d'une façon complètement différente, que ce soit dans la manière de jeter un regard sur lui ou simplement de le toucher lorsqu'on entre.

Je veux souligner la nécessité d'une réflexion qui dépasse l'emploi des termes "manger" ou "circuler", pour mettre en évidence les différences qui s'inscrivent dans les manières de faire. Dans les cellules, il y a une certaine "masculinité" dans leur organisation que certaines jeunes filles, des "punk" par exemple, pourraient bien accepter. Le problème est de dévoiler les valeurs qui sont associées à certaines caractéristiques physiques et même formelles. Il est aussi de parler du rôle psychologique des couleurs.

K. Neuville :

Je vois deux positions. La première indique que l'architecture se prête à un usage qui se modifie dans le temps.

La seconde consiste à dire : "ne dégradons pas un bâtiment comme celui-là pour l'utiliser autrement ; ainsi nous pourrions reconnaître la valeur intrinsèque du bâtiment".

Ce serait intéressant de faire ici un parallèle avec la musique. Aujourd'hui on interprète une musique ancienne sans bien savoir comment cette musique était jouée à l'époque. Il en est de même pour un texte ancien. Est-ce que justement, il n'y a pas à promouvoir une certaine

sauvegarde de l'objet en lui-même : préserver l'objet lui-même, ne pas en faire un usage trop abusif. Mais ceci c'est simplement au niveau de la réflexion puisque la "vie est là" et l'on est bien obligé d'utiliser le bâtiment.

P. Lovero :

Je vous invite à réfléchir sur la problématique exposée ainsi que sur les parties du bâtiment sur lesquelles on va travailler.

Déroulement de l'atelier de Pasquale Lovero.

A partir d'une description des niveaux 2 et 3 du couvent de la Tourette, P. Lovero analyse les éléments formels composant les façades et leur correspondance ou non avec les espaces qui se trouvent derrière elles.

Des façades identiques correspondent à des espaces caractérisés par des fonctions différentes.

Les conduits ont été décrits dans leur relation avec les éléments de circulation verticale (escaliers) et avec les espaces auxquels ils aboutissent.

P. Lovero invite ensuite les participants à effectuer une approche analytique des espaces architecturaux des niveaux 2 et 3 du bâtiment, en essayant de repérer les relations syntaxiques qui se manifestent entre les différents éléments constituant le "physique" des espaces interrogés.

Cette approche doit s'inscrire dans une problématique se rapportant à l'usage actuel. P. Lovero a développé cette notion tout en attirant l'attention des participants sur une catégorisation des usagers : usagers autres que les Dominicains, dont les participants font aussi partie.

Le caractère principal des espaces collectifs des deux niveaux choisis a été souligné.

Des questions ont été posées sur les espaces de circulation, leur sens originnaire et leur sens actuel. Ce fut le cas en particulier à propos de l'atrium conçu par Le Corbusier dans le but de lier le "dedans" et le "dehors", en se référant à la fois à l'intérieur et à la façon dont on pourrait avoir une relation perceptive avec l'extérieur. La matérialisation de cette relation est assurée par l'élément spatial "portique", qui établit un prolongement vers l'extérieur.

Cette question se référait aussi aux usages que Le Corbusier imaginait possibles en ces lieux.

P. Lovero :

Ce qui importe aujourd'hui pour nous, ce n'est pas de deviner le sens donné aux éléments "physiques", par Le Corbusier à l'époque où il a conçu le couvent ; c'est plutôt d'arriver à savoir quels sont les sens que nous sommes capables de donner actuellement aux mêmes éléments "physiques" du bâtiment.

J. Chomel :

C'est-à-dire dans la pratique d'aujourd'hui?

P. Lovero :

Oui. Je voudrais souligner que la spécificité de cette approche consiste à réfléchir sur ce qui se passe aujourd'hui, tout en considérant le fait que la plus grande partie du bâtiment a été capable de résister dans le temps grâce à l'autonomie de sa structure.

Il faut alors prendre en compte les trois catégories d'usagers qui existent aujourd'hui : les touristes, ceux qui s'occupent du Couvent et les participants des séminaires organisés ici. Il faut aussi faire attention à ne pas considérer les fonctions comme l'élément primordial de l'approche proposée ici, mais prendre en compte les corrélations possibles entre activités et espaces.

Mais avant de poursuivre, je considère nécessaire de faire une référence au "parcours génératif de la signification".

Il s'agit de rappeler quelques notions qui permettront d'étudier "le texte" du bâtiment en distinguant les structures sémio-narratives des structures discursives.

En ce qui concerne la spécificité de notre étude quelqu'un pourrait faire une remarque sur la difficulté d'identifier les structures sémio-narratives, surtout parce qu'aujourd'hui le bâtiment n'est pas un Couvent.

Alors, il convient de commencer par les structures discursives à cause de leur persistance.

Comme vous le savez, les structures discursives et sémio-narratives comportent une partie syntaxique et une partie sémantique.

Au niveau des structures discursives, dans le cas de la composante sémantique, le problème se pose en termes de figurativisation : il s'agit de la conception de traits élémentaires définis en termes de figures. Par exemple, le niveau 2 comporte des éléments qui évidemment se rapportent à la composante sémantique et syntaxique. Le problème consiste à trouver l'équilibre entre ces deux composantes.

En ce qui concerne la composante syntaxique au niveau des structures discursives, j'insiste sur le fait que

celles-ci portent l'avantage de la persistance dans le temps, bien qu'elles aient subi une aliénation fonctionnelle.

Nous pouvons parler des "conduits", des "deux cours" (la première fermée et la deuxième ouverte), d'un certain nombre d'escaliers. Ces espaces pourraient être considérés comme "espaces servants", et l'on pourrait alors définir les "espaces servis".

J'ai essayé de proposer une différenciation en termes d'usages, en distinguant les espaces totalement aliénés, c'est-à-dire ceux où aujourd'hui se déroulent des activités qui n'ont rien à voir avec les activités originaires.

En ce qui concerne la composante syntaxique, au niveau discursif, il s'impose de préciser le cadre dans lequel la segmentation des espaces en unités élémentaires est aujourd'hui proposée. Comme exemple on pourrait prendre l'élément "couloir" et le concevoir comme un ensemble continu. On peut le segmenter en rattachant ses éléments aux espaces servis par celui-ci.

En outre, il faut tenir compte des caractéristiques qui participent au niveau des structures discursives, c'est-à-dire, des caractéristiques architecturales qui apparaissent dans la figuration de la composante sémantique.

En ce qui concerne la distinction entre zone et degré d'usage, on doit bien enregistrer l'aliénation de l'espace qui fonctionne comme salle d'accueil mais aussi celui des classes qui se trouvent coté sud et coté est.

C'est la raison pour laquelle il faut procéder à la segmentation du couloir en trois parties : la première partie comprend l'escalier, l'accueil et la salle de lecture ; la deuxième partie relie à cette première partie la section sud du couloir qui en forme la troisième partie.

Je propose d'essayer de vérifier si la segmentation faite a été capable de respecter quelques-unes des caractéristiques de base, par exemple, la position du couloir. Ce n'est pas par hasard si le couloir donné se trouve en partie à l'intérieur du bâtiment, plutôt qu'à l'extérieur.

Nous pouvons ainsi supposer qu'il y a une correspondance entre les structures discursives et les structures narratives de la composante syntaxique.

J'ai déjà essayé de faire le point sur la relation entre la Règle Dominicaine et les présuppositions idéologiques de Le Corbusier. Le Corbusier se trouvait disponible pour faire référence aux bâtiments historiques et en même temps pour traduire en termes d'organisation spatiale ce que la Règle Dominicaine dictait.

Ce petit préambule nous a servi à introduire quelques bâtiments qui, même s'ils n'ont rien à voir avec la destination du couvent, permettent d'établir une comparaison. Ils ont été conçus à une époque où le couvent était considéré comme quelque chose d'extraordinaire, non seulement un modèle, mais aussi une source essentielle pour concevoir d'autres types de bâtiments en procédant à une séparation du plan de l'expression de celui du contenu.

Il faut souligner les risques que l'on court lorsque l'on essaie non pas de copier, mais d'assimiler et de s'approprier certains motifs appartenant au plan de l'expression, après avoir coupé leurs relations structurelles avec le plan du contenu.

Ces exemples permettront d'évaluer les différences d'attitudes des architectes, de ces trois bâtiments et de répondre à la question exposée ici : pouvons-nous produire des sens différents des sens originaires malgré la persistance de la plupart des données physiques et formelles du bâtiment.

Le premier exemple montré ici est un complexe résidentiel appartenant à la série des réalisations populaires d'Italie. Il est construit près de Trieste dans un site très intéressant du point de vue géographique. L'équipe d'architectes qui l'a conçu a, dès le départ, annoncé comme référence le Couvent de la Tourette. Ce ne fut pas seulement pour reproduire des motifs de caractère architectural, mais pour souligner la possibilité de faire référence à la conception générale qui est à l'origine du bâtiment du Couvent.

C'est donc ici le cas d'une médiation qui serait ambitieuse, dictée non seulement par la reconnaissance de l'importance formelle du couvent, mais aussi et surtout par la conviction qu'on pourrait assumer des composantes signifiantes du Couvent indépendamment de leur destination.

Le deuxième exemple est un lycée scientifique dans une petite ville de l'Italie du Nord. L'architecte, C. Aymonino, n'a pas fait référence explicite au Couvent de la Tourette.

Le troisième exemple est le Boston City Hall. Les architectes ont pensé dans ce cas à la possibilité d'accepter presque à la lettre les suggestions qui venaient de la publication des premiers dessins de Le Corbusier (le Couvent n'était pas encore construit à cette époque).

Je pense que ces exemples posent un problème assez crucial : celui de l'assimilation plus ou moins légitime de composantes architecturales dans une démarche de type analogique, par déplacement le long de la frontière située entre le plan du contenu et le plan de l'expression.

On commence par l'analyse du Boston City Hall. La piazza qui se trouve devant le bâtiment correspond à l'idée des architectes de proposer une sorte de médiation entre la piazza à l'italienne comme espace civique et l'image du Couvent de la Tourette.

La grande salle qui se trouve au rez-de-chaussée sert à orienter les usagers. La partie haute du bâtiment propose une ligne horizontale et fait référence à l'horizontalité du sol.

Mais le problème que je voudrais souligner est celui qui concerne l'imagerie collective à propos du bâtiment. Qu'est-ce que ce bâtiment évoque chez les citoyens de Boston. Peut-on distinguer le moment de la perception de l'image, du moment de la référence au modèle, et par voie de conséquence, le moment de la synthèse et de la cohérence entre la destination du Boston City Hall et celle du modèle.

M.K. Thomopoulos :

Puisqu'il s'agit de faire une comparaison entre le Boston City Hall et le Couvent de la Tourette, de quelle manière peut-on dégager des éléments pertinents de ce bâtiment pour arriver à en faire la comparaison ?

P. Lovero :

Les auteurs du projet ont parlé explicitement de l'utilisation des références iconiques concernant les trois étages supérieurs.

En ce qui concerne les façades, la comparaison peut donc être faite. Il faut aussi souligner que la contradiction à résoudre par les auteurs du projet se situait dans la double référence au palais italien (et sa liaison avec la piazza) et au Couvent de la Tourette, le premier ayant un caractère urbain, le second étant essentiellement non-urbain.

Pour ce qui concerne l'ensemble des logements situé près de Trieste, on a déjà indiqué que les architectes ont explicitement fait référence au Couvent. On peut noter par exemple les conduits qui se trouvent à l'intérieur du complexe et font référence aux conduits employés par Le Corbusier à l'intérieur de la cour du bâtiment de la Tourette.

Déroulement de l'atelier :

Il s'ensuit une description des espaces abritant les différentes fonctions de l'ensemble des logements ; référence est faite aux éléments correspondant à des configurations spatiales reconnues comme celles du Couvent de la Tourette.

L'analyse présentée est centrée sur la disposition des parties, les détails constructifs ainsi que les conduits principaux qui se croisent à l'intérieur de la cour d'ensemble.

P. Lovero :

Le troisième exemple concerne un lycée scientifique conçu par C. Aymonino. Il fait partie d'un ensemble de bâtiments. Aymonino n'a pas fait référence explicitement à Le Corbusier et au Couvent de la Tourette.

Il faut noter qu'en ce qui concerne son approche de la conception des bâtiments Aymonino pense qu'il faut toujours partir de la notion de "type" : travailler sur le "type" afin de produire progressivement des éléments particuliers provenant de l'analyse du thème, de l'analyse historique.

En ce qui concerne le bâtiment en question, l'idée était celle de rendre compatible le "type" du bâtiment scolaire avec une organisation se développant autour d'une cour.

Il a donc forcé et fait violence au "type" retenu, afin de réaliser cette idée. Mais le problème qu'il avait à résoudre était celui de la profondeur, problème caractéristique de tous les bâtiments organisés autour d'une cour.

La référence aux figures géométriques simples constitue une autre caractéristique de la façon dont C. Aymonino a projeté ce bâtiment.

Déroulement de l'atelier :

Fait suite une description du bâtiment, accompagnée de la présentation des différentes parties qui le composent.

P. Lovero :

Après la présentation de ces trois exemples, il serait utile de parler du problème de l'analogie. Comment fonctionne l'analogie lorsqu'on décide, d'une part, de se déplacer le long de la frontière située entre le plan du contenu et le plan de l'expression et, d'autre part,

de prendre un certain bâtiment comme modèle sans se préoccuper de vérifier si ce modèle (que l'on assume) est légitimement utilisé dans la composition du bâtiment que l'on conçoit.

Cette question a un double intérêt : non seulement elle revêt un intérêt général mais surtout, en ce qui nous concerne aujourd'hui dans le cas du bâtiment de la Tourette, elle constitue un cas particulier d'aliénation fonctionnelle.

On peut donc essayer de faire la comparaison entre le Couvent de la Tourette et les "collèges". Les collèges semblent être des machines qui fonctionnent pour la reproduction de certains types de sujets. Ceux-ci ne sont pas nécessairement considérés par rapport à leurs activités ; mais ils sont surtout privés des statuts que l'on rencontre dans le cas de l'activité du Couvent Dominicain. Je voudrais vous montrer dans ce sens, certains plans qui se réfèrent à une typologie : Monastère, couvent, collège, hôtel, caserne, hôpital, prison, cimetière.

J'ajoute les cimetières aussi, on pourrait en effet les considérer comme l'habitation collective par excellence car du point de vue typologique, ils ont été toujours composés selon des lois d'organisation centrées sur l'opposition entre "noyau de services" et "distribution de surfaces élémentaires". Pourquoi ne pas réfléchir, à la suite de Foucault, sur les conséquences qu'entraîne l'existence de ces machines sur l'activité humaine mais aussi sur la corporalité.

Dans ma cellule, j'ai des rapports physiques qui sont apparemment les mêmes que ceux des autres ; cependant, même si certains mouvements élémentaires peuvent être identiques, leurs sens diffèrent. Nous avons à faire à la production de sens nouveaux ; mais pour le saisir il faut procéder à une observation attentive des rapports entre espace et activité, tels qu'ils sont perçus par chacun d'entre nous en tant qu'architecte.

Je vous propose de voir des illustrations d'une encyclopédie italienne ; l'article sur les équipements comprend divers plans de monastères, de collèges et d'hôtels. On peut y trouver des invariants de caractère typologique, tels que l'insistance sur la cour, la hiérarchisation rigide des fonctions, la préférence pour la distribution linéaire des cellules, l'opposition entre l'espace commun-collectif et les espaces privés.

D. Papalexopoulos :

Les exemples que vous nous avez présentés posent le problème de la référence. Une façon de comprendre la référence est de la considérer par rapport à la place qu'elle occupe dans le processus de conception du projet.

Le passage du programme au projet fini est souvent vu par le concepteur comme une opération de gestion de

l'incertain, une gestion des possibles. La référence peut jouer le rôle de réduction du nombre des solutions possibles par rapport au problème formulé.

Il y a plusieurs façons de faire référence : soit se référer à un bâtiment ou à un projet autre, le Couvent de la Tourette par exemple ; soit se référer à une partie du bâtiment que l'on est en train de concevoir : c'est le cas de la répétition de modules à l'intérieur d'un même projet. Dans ce sens, les types que vous nous avez montrés pourraient servir comme référence d'emploi de caractéristiques formelles pour la conception d'un type oeuvrant ainsi dans le sens d'une bonne gestion du projet.

On pourrait donc poser la question de la référence, que ce soit au niveau du plan ou à celui du motif, comme moyen de gestion du projet. Ceci ne veut pas dire que ce à quoi on se réfère reste toujours apparent dans le projet final. Sa "disparition" est aussi possible.

J. P. Loubès :

Quand on parle de référence, il faut aussi préciser à quel niveau on la situe. Ce n'est pas suffisant de dire que "La Tourette" est une référence. Ce couvent pourrait l'être au niveau de l'idéologie, ou de la méthode de travail (méthode d'appréhension et d'investigation), ou encore au niveau d'un vocabulaire de formes ou de motifs. Ce que vous nous avez présenté, à travers votre exposé sur les trois exemples, je l'ai perçu comme une critique située au niveau du vocabulaire des formes.

P. Lovero :

Si nous nous souvenons que nous nous sommes engagés à travailler dans la perspective de la sémiotique textuelle, nous devons répondre à la question suivante : jusqu'à quel point pouvons-nous nous permettre d'isoler l'ensemble sur lequel nous travaillons du reste de la totalité ? En d'autres termes et du point de vue syntaxique, sommes-nous en condition de reconnaître que, comme pour tout autre type d'équipement, il y a des parties ou de sous-ensembles qui, indépendamment de la solution architecturale adoptée, peuvent être considérés comme dotés d'une autonomie relative par rapport au texte ?

Déroulement de l'atelier :

C'est sur cette base que l'espace de la cour intérieure a été abordée par la suite. A été soulevée également la question de la difficulté d'accès à cette partie du bâtiment et du rôle joué par les "filtres" que l'on doit traverser pour y accéder, eu égard à notre perception de l'espace une fois qu'on y a accédé. Référence a été faite par ailleurs à la question de l'accessibilité même de la cour. Il s'agit de la fonction de la cour dans un couvent et, dans le cas particulier du couvent de La

Tourette, de l'aliénation fonctionnelle de cet élément spatial, due au changement d'usage de l'ensemble du bâtiment. La référence au plan de la Faculté d'Architecture de Venise a été proposée comme exemple, dans le but d'en faire la comparaison. Le bâtiment qui l'abrite était aussi un couvent. Il est aujourd'hui transformé en un ensemble de lieux de travail. Reste donc posé le problème déjà exposé : la détermination des moments d'aliénation fonctionnelle.

La quatrième journée a été marquée par la visite de J. Escande. Cette visite a été demandée par certains participants afin de discuter en présence d'un représentant de la sémiotique greimassienne sur des questions relatives à l'application de cette théorie à l'étude de l'architecture.

Sont présentés ici les points essentiels, ainsi que certaines questions soulevées pendant cette séance.

J.P. Loubès :

Le premier objet d'analyse, le texte, c'est ici le Couvent. Ensuite le problème qui se pose est de faire émerger le sens de cet objet d'analyse. C'est bien cela, la problématique de la sémiotique ?

J. Escande :

Déjà là, je devrais rectifier. La sémiotique ne peut pas et ne veut pas faire donner du sens ou dire le sens.

J.P. Loubès :

Je dis "faire émerger" ; mais ce n'est pas exact. Je préférerais dire qu'une analyse sémiotique peut mettre au jour, comment le sens s'articule et quelles sont les lois d'articulation du sens. Elle cherche à construire un modèle. Elle révèle les articulations possibles qui deviendront du sens par l'effet rétroactif du lecteur. Elle contribue à mettre à jour des structures qui sont de nature à faire émerger du sens.

En architecture, de quoi s'agit-il ? Il s'agit d'abord de savoir ce que l'on peut instaurer comme objet d'étude. Il y a d'abord le texte du programme : programme architectural, programme écrit, qui est un objet fini. Ecrit en langage naturel, c'est un objet d'étude.

Ensuite, le dessin est le deuxième objet dont le sémioticien peut s'emparer : un dessin de Corbu, de Xenakis ou de Wogensky. Déjà, il ne s'agit pas d'une seule personne, mais d'un concepteur collectif à "personnalité multiple". Dessin donc, celui du projet.

Enfin, l'architecture est aussi un moment donné de l'objet construit ici, La Tourette, en réponse à un programme donné.

On pourrait continuer ainsi. En effet, cet objet construit, un jour, est soumis à un changement d'affectation et devient ainsi un nouveau texte. Tout cela, c'est c'est moi l'objet architectural, formant textes multiples, dont on prétend s'emparer aujourd'hui.

Cet objet architectural est le fruit de plusieurs actants : l'architecte, le client, le dessin qui est collectif, la construction. C'est dans ce dernier cas où il est peut-être le plus cerné puisqu'il résulte des négociations finales.

Tous ces auteurs ont donné du sens à ce qu'ils ont fait à propos de l'objet. L'analyste travaille ainsi sur le texte de son choix, programme ou dessin.

J. Chomel :
Pour moi, c'est le construit.

J.P. Loubès :
Oui, mais à l'origine, il y a le geste générateur, et on ne sait pas quel est le geste d'un dessinateur tout à fait individuel.

E. Thomopoulos :
On ne peut pas prétendre trouver les "racines" pour répondre à ta question.

J.P. Loubès :
Oui certes, mais je ne conclus pas ; je présente seulement ma problématique. C'est pour cela que je suis venu dans cet atelier.

P. Lovero :
Je voudrais vous répondre en vous renvoyant à votre programme de travail qui était très synthétique quand on en a discuté. Dans ce programme on parle de "focalisation" du bâtiment tel qu'il se présente aujourd'hui.

J. Chomel :
A nos yeux...

P. Lovero :
Non pas seulement à nos yeux, mais tel qu'il est aujourd'hui du point de vue des usages. De plus dans le programme on propose de centrer notre attention sur les niveaux 2 et 3 du bâtiment. On a besoin de s'appuyer sur des représentations conventionnelles, tout en sachant que celles-ci ne sont jamais exhaustives de la vérité bâtie.

Dans le programme, j'ai proposé de prendre en charge quelques exemples d'espaces communs-collectifs comme l'atrium, l'office, la salle-à-manger, les couloirs, l'accueil, la salle de lecture, la série des salles de cours. Il s'agit d'analyser l'objet tout en considérant ce qui du point de vue de la perception de l'observateur peut servir à éclairer le problème.

J.P. Loubès :

Ce que tu viens de dire est peu rigoureux. Où est la rigueur scientifique dans ce que tu as dit "tout en considérant ce qu'on peut savoir".

P. Lovero :

Non ; je peux être rigoureux en affirmant que tout critère de pertinence ne peut que ressortir des choix que fait l'analyste.

J.P. Loubès :

Oui, la neutralité de l'analyste n'existe plus.

P. Lovero :

Le problème de la neutralité doit être bien défini. Une chose est de parler de neutralité en se méfiant de sa manière d'interpréter les choses ; une autre est de mettre en jeu ses capacités de jugement en décidant si certains traits sont pertinents ou pas.

Alors j'ai dit de couper, de segmenter, de construire en sauvegardant la complexité du texte bâti. Ceci fait apparaître des séries hiérarchisées de corrélations entre le plan du contenu et le plan de l'expression.

J'avais proposé de considérer les phénomènes persistants, c'est-à-dire les phénomènes qui caractérisent la "physicité", pour chercher à dévoiler les relations qui les affectent et qui entraînent le déroulement des nouvelles activités. Ceci a pour but de chercher à faire émerger les réseaux de significations que certaines catégories d'utilisateurs, à travers leur propre expérience, sont capables de mettre en place.

Pour revenir à la question que vous avez posée, le problème des éléments qui sont situés près de l'entrée renvoie à la problématique de l'accord syntaxique que nous sommes capables de reconnaître, aujourd'hui, au système qui caractérise le niveau 3, au moins en première instance.

Mais, qu'est ce que cela veut dire quand on passe du schéma abstrait à la matérialité concrète de l'architecture?

Alors, on fait l'expérience de la "variabilité" des facteurs : par exemple, les oppositions clos/ouvert ou continu/discontinu, sont tout aussi capables de générer des solutions infinies du point de vue de l'architecture. Pourquoi ? Parce que si on met en jeu les lois de la construction, de la statique et de la technique, avec leurs degrés de liberté, et les lois de la distribution et de la composition, donc de la forme, on découvre qu'il y a une multiplication de combinaisons à partir des oppositions de base qui sont autant de critères à prendre en compte.

Aujourd'hui le problème est de chercher à réduire l'éventail des interprétations possibles en mettant en jeu ce qui se passe réellement. C'est-à-dire que dès que

l'on a franchi le seuil du bâtiment, on se trouve, on se sent un peu "détourné". Mais immédiatement après, on est sujet à la polarisation exercée par ces "volumes" qui ont été diffusés avec leurs fonctions particulières dans les livres, les cartes postales, etc. Il y a donc une fonction d'opportunité qui reste à définir.

Est-ce que ces activités sont suffisamment capables de supporter (donc de récupérer pour relancer la cohérence), la correspondance par rapport aux oppositions d'état primaires du départ, une possibilité peut-être de découvrir à partir (ou à travers) les médiations garanties par l'architecture.

Il y a peu de persistance de certaines oppositions d'état : par exemple, l'opposition clos/ouvert. Si on pense aux solutions typologiques adoptées pour l'équipement collectif, on peut immédiatement conclure que c'est une opposition qui n'a plus de pertinence, donc plus de persistance, pour les hôtels. On se trouve en face de solutions tout à fait intégrées.

Alors, le problème de la difficulté objective et, bien sûr, subjective consiste à mettre en jeu toutes les composantes jusqu'à épuiser l'ensemble des problèmes. Dans ces cas particuliers, les éléments les plus difficiles à manier risquent de jouer un rôle dans les déplacements des points de vue de l'analyse, orientés vers le côté psychologique des couleurs, par exemple, dans certaines citations notées aujourd'hui.

Le fait qu'il y ait plus de fonctions liées à la possibilité de permettre à l'utilisateur de communiquer dans une condition particulière selon laquelle, à part la reconnaissance immédiate de certains endroits, il y a une sorte d'interprétation (tout à fait personnelle et autobiographique) par Le Corbusier de l'importance des couleurs primaires, par rapport à l'opposition primaire nature/culture, par exemple.

J. Chomel :

Excusez-moi, je suis très têtue. Je suis frappé par ces deux formes "molles" : le sens n'est jamais "donné", mais toujours "construit" a dit Escande. En tant que séminariste, je me suis cassé le nez sur ces deux objets en me disant que j'espérais me donner une réponse dans le bon ou le mauvais sens.

J.P. Loubès :

Question à J. Escande : Est-ce qu'on peut dire que, pour un texte donné, celui de la Tourette en l'occurrence, on est en présence de différents niveaux d'isotopie du texte. Est-ce qu'il y a là une analogie ?

J. Escande :

P. Lovero a répondu ici, en disant qu'il se contente de la dernière partie.

J.P. Loubès :

Est-ce qu'il y a une analogie avec les niveaux que tu as décrit ce matin ?

J. Escande :

On peut dire seulement que tu as placé l'analyste sur le schéma à quatre positions dessiné au tableau. On peut très bien analyser le programme ou le dessin. C'est une simple question de stratégie au départ et de savoir ce qu'on veut faire. On ne peut pas tout faire à la fois. D'abord, je peux me contenter ici de suivre une partie du schéma : soit le programme, soit le dessin seulement. Si on se sert de ce schéma, c'est simplement pour aller plus vite. C'est un support ; et si P. Lovero a mis des couleurs sur les plans du couvent exposés, c'est simplement pour la communication entre nous ici-même et non pour l'analyse.

J.P. Loubès :

Est-ce que les catégories présentées sur le schéma sont des isotopies ? Est-ce qu'il s'agit d'un texte ?

J. Escande :

Non ; chacun de ces moments sont en soi des textes et contiennent tous les niveaux de la théorie. Tous les niveaux du parcours génératif de la signification, sont applicables sur chacune de ces entités là.

Si je faisais l'analyse complète, en partant du programme par exemple, je dégagerais un carré à partir de l'opposition clos/ouvert avec tout ce que contient ce modèle. Ensuite, je prendrais le dessin. Je l'analyserais et je le comparerais avec mon modèle et je verrais s'il y a des écarts ou s'il n'y en a pas. Enfin, j'essayerais de hiérarchiser ces modèles. Mais on ne peut pas tout faire du premier coup.

La sémiotique de l'architecture est une sémiotique syncrétique. Elle syncrétise divers systèmes de signes ayant chacun son organisation propre et dégageant des effets des sens en lui-même. Il faut bien séparer les choses du point de vue méthodologique.

En tant que sémioticien, je ne sais pas plus que vous quelle est la signification que je me prépare à obtenir. Ce n'est pas à la sémiotique de donner de la signification à un objet.

Dans le film "Les dieux nous sont tombés sur la tête..." il tombe du ciel une bouteille de coca-cola. Je me trouve ici devant une situation similaire, celle de quelqu'un qui arrive à la Tourette et qui trouve ce bâtiment concrétisé ici.

La seule chose que l'on peut dire dans un tout premier préalable, c'est qu'il s'agit d'un objet qui n'est pas naturel ; il est donc culturel. Il n'était pas là avant la construction. Donc, il fait partie déjà de l'architecture. C'est un objet construit. Le sens est déjà construit, parce que c'est déjà un objet fait de

signes. Pour nous, c'est déjà un objet sémiotique. Alors, il faut le concevoir comme un texte traduit, comme une "phrase". Comment le faire entrer dans le schéma ? C'est là que se situe l'intérêt de recourir aux différents niveaux et composantes du schéma.

J.P. Loubès :

Ce qui me gêne, c'est de savoir que le père qui nous a fait visiter le couvent avait, lui, une explication.

J. Escande :

Oui, bien sur.

J.P. Loubès :

Est-ce que la personne qui va faire l'analyse va se projeter de la même manière ?

J. Escande :

Evidemment, le sémioticien, s'empare de cette première lecture, puis d'une deuxième ; et il peut analyser ces diverses lectures et essayer de les justifier d'une manière logique au niveau de l'architecture elle-même. Il va comparer cela avec d'autres éléments architecturaux pour justifier ces lectures particulières.

P.J. Loubès :

La sémiotique, c'est donc justifier des textes qui sont déjà faits ?

J. Escande :

Oui, justifier la logique des effets de sens.

P. Lovero :

Dans le cas de textes architecturaux bâtis.

J. Chomel :

C'est la logique du sens donné.

J. Escande :

C'est essayer de désarticuler en quelque sorte les lectures qu'on peut en faire et de voir comment ces lectures sont générées.

J. Chomel :

Mais non pas de vérifier leur crédibilité ou non ? C'est là l'ambiguïté.

J. Escande :

Mais bien sur. Si quelqu'un dit par exemple à propos d'un objet : "C'est un pot de fleurs," le sémioticien dira alors que c'est une logique qui n'est pas justifiable au niveau architectural, ni au niveau d'usage. Il s'agit d'une autre logique. Disons que cela appartient à un autre système, à un système linguistique dont la logique a peut-être du sens mais peut-être du sens qui n'appartient pas à mon moment logique, à une logique sémiotique. C'est un sens individuel, qui vient d'un autre mode logique.

J. Chomel :

Si je comprends bien ce que disait notre ami, dans un cas aussi précis que celui-là pour en expliquer le sens, il faudrait remonter à l'amont pour essayer de décortiquer dans quel texte on retrouve ce sens exprimé.

J. Escande :

Non, on s'intéressait à l'objet réel ; l'objet réel est là.

P. Lovero :

On ne va pas déplacer notre objet de travail en discutant maintenant de la nature des objets, alors que nous nous intéressons aux représentations conventionnelles qui sont bidimensionnelles, partielles ou réduites. Je veux ajouter une chose qui n'a jamais été dite : ces plans ne sont pas des plans qui reflètent la réalité. On doit "payer quelque chose de plus" si on veut utiliser ces plans.

M.C. Thomopoulos :

On doit les mettre à jour?

P. Lovero :

Oui, on doit aussi se souvenir que ce sont des réductions par rapport à la réalité de l'objet bâti. Ceci rend conventionnel le fait que nous nous appuyons dessus. L'optimum serait de visualiser avec un système graphique chaque partie de l'objet que nous étudions à l'aide de ces plans.

J. Escande :

En supposant que l'on peut chaque fois recréer par notre imagination la réalité bâtie, comment aborder malgré tout la question posée par J. Chomel, c'est-à-dire l'articulation de cet élément avec le reste du bâtiment.

P. Lovero :

Il convient de commencer à travailler en opérant une désagrégation de la complexité de la catégorie "en plan, en façade, en coupe et en volume", jusqu'à être capable de restituer la nature des éléments. Cela consiste à entreprendre une série d'approches superposées et successives. En architecture, il n'est pas possible d'observer un continuum à propos de chaque cas. Si l'on vérifie sur plans ce que l'on a trouvé au niveau des façades, l'on peut avoir des surprises.

P. Vendruscolo :

Je voudrais faire une vérification. J'essayerais de mettre en place une méthode plutôt que des réponses. Je ne me suis pas penché sur un objet particulier, mais j'essayerais de mettre au point un début de méthode. Comment affronter une étude sémiotique de l'architecture ?

En partant sur "le comment", comme fait J. Escande, à partir du texte : il prend le texte, le lit ; une fois qu'il l'a lu, il commence à extraire. Ce matin, par exemple, c'était le parcours discursif sur le thème du

sacré. Alors, on a vu où l'on trouvait le "sacré". C'était pour vérifier si c'était un thème du discours qu'il a présenté. Alors, moi je vais essayer de faire quelque chose d'analogue, mais pas par rapport au thème du "sacré", quelque chose d'analogue sur le plan de la méthode, sur une partie du parcours. Donc, église ou escalier, cela représente le texte sur lequel je veux travailler.

P. Lovero :
Le morceau du texte.

P. Vendruscolo :
Le morceau du texte, c'est pour moi un escalier, une porte, encore un escalier, l'atrium, etc. Il s'agit d'abord d'une réflexion sur le fond. Chaque point de rencontre entre ces morceaux linéaires se trouve en correspondance. A chaque croisement, il se passe quelque chose, un escalier par exemple. Il y a un seul événement qui nous met en communication avec l'extérieur, sur le plan physique, au sens où on peut passer de l'intérieur à l'extérieur.

A l'intérieur de ce système, on peut aussi lire différents parcours. Moi, j'en ai choisi trois : pour "aller manger", pour "sortir" et le troisième qui fait partie d'un parcours plus large. Par exemple, si on arrive au couvent par l'extérieur on peut ressortir par ici, en se retrouvant dans un tout autre milieu. Si par contre on arrive d'Evreux, là on est dans un lieu entouré d'arbres, un lieu autre, même si c'est un lieu extérieur. La première chose que j'ai remarquée, c'était la pente. De plus, le plafond ne suit pas la pente. La pente est aussi signalée par ce que je peux voir à l'extérieur, la paroi à gauche étant vitrée.

J.P. Loubès :
Le texte de J. Escande est un texte écrit, si on considère le bâtiment lui-même comme un texte, la segmentation qu'on pourrait en faire serait une segmentation à l'infini.

P. Lovero :
Le texte architectural est le bâtiment de la Tourette devenu couvent. Il ne faut pas créer un texte intermédiaire, mais perfectionner les critères, mettre en oeuvre des outils pour analyser ce texte tout en s'appuyant sur des plans, coupes et façades. L'approche que tu nous présentes peut aboutir à des résultats, à condition qu'on élimine l'hypothèse qu'en effectuant celle-ci tu écris un texte, une sorte d'intertexte.

P. Vendruscolo :
Lire un texte et comprendre la construction de la signification, comprendre ce que le texte communique, me conduit à recueillir et à travailler à partir de mes impressions sur l'espace.

P. Lovero :

Oui, mais ça ne signifie pas que vous allez écrire un texte.

P. Vendruscolo :

Je parle d'un texte architectural et non d'un texte écrit.

P. Lovero :

J'ai l'impression que nous ne définissons pas d'une façon exacte la notion de texte, mais que nous abusons de l'utilisation de ce terme.

J. Escande :

Je crois que la question qui est posée est de savoir si d'un point de vue méthodologique, on a le droit de transcrire.

P. Lovero :

Je suis d'accord pour la transcription si on ne la considère pas comme un intertexte.

P. Vendruscolo :

Le texte que j'ai produit est une transcription de mes impressions et j'ai utilisé pour cela l'écriture.

J. Escande :

On peut employer le terme "texte" au-delà de ce que tu as transcrit. Ou bien le texte de départ est l'objet construit et on peut l'appeler texte architectural (ce n'est pas en effet un texte linguistique) ou bien si tu as noté tes impressions à partir de ce texte architectural, tu retires de celui-ci ce un niveau de signification qui t'apparait pour pouvoir travailler.

J.I. Jossifor :

Il s'agit de comprendre la méthode d'approche de la sémiotique envers l'architecture. Pour moi, l'architecture n'est pas seulement un texte ; mais on peut admettre que la sémiotique voit en elle d'abord un texte. Il me semble qu'il y a des fragments de réponse à cette question dans le dossier distribué.

Je me réfère par exemple au premier article d'I. De Lima. Elle a essayé d'apporter une réponse. Celle-ci ne me satisfait pas entièrement, mais par contre c'est là une méthode que je trouve intéressante. Pour pouvoir apporter une réponse, elle s'est mise en position d'ouverture et d'écoute par rapport au contexte culturel. Elle a utilisé des concepts d'Edgard Morin, par exemple, les notions de transformation, de fabrication, de création, qui en tant qu'architecte m'intéressent énormément. Mais dans cette méthode, malheureusement, au cours des journées qui ont précédé, il m'a semblé qu'on procédait d'un corpus qui n'était pas forcément celui de la sémiotique et qui était souvent celui de la psychanalyse ou de la philosophie, sans cependant citer ces références.

J. Escande :

Non, c'est le contraire. Si un sémioticien veut faire une analyse en regardant à gauche et à droite dans différentes disciplines et en puisant ici ou là les termes qu'il utilise, il n'est plus un sémioticien.

J.I. Jossifor :

Il n'est pas obligé de les prendre tels qu'ils sont. Vous pouvez très bien les transformer, les transposer.

J. Escande :

Oui, mais si on les transpose, ils deviennent des termes sémiotiques, qui n'ont plus de sens pour la psychanalyse ou la philosophie.

J.I. Jossifor :

Peut-être, mais pour moi ça n'a aucune importance.

J. Escande :

Je veux dire que ce n'est plus la peine d'aller regarder ailleurs ; il suffit de prendre le dictionnaire de sémiotique de A.J. Greimas et J. Courtès.

J.I. Jossifor :

Non, à mon avis, la sémiotique a conduit à une technique, c'est-à-dire à une nouvelle connaissance, par le fait qu'elle s'est confrontée avec un autre savoir.

J. Escande :

Oui, mais c'est justement ce qu'un sémioticien ne doit pas faire, parce qu'il doit assurer la scientificité de sa propre démarche ; il doit éliminer d'autres approches. Cela ne veut pas dire qu'il réussit, mais en tous cas, il veut se doit d'en arriver là.

J.I. Jossifor :

Peut-être.

J. Escande :

Dans le dictionnaire de Greimas tous les mots ne se définissent pas par rapport à leur usage, à la psychanalyse ou à une autre discipline. Ils se définissent uniquement les uns par rapport aux autres ; c'est tout.

J.I. Jossifor :

Ca m'étonne un peu, parce que, à ce moment-là, est-ce que I. De Lima est une dissidente.

J. Escande :

A ce niveau-là, oui, elle serait une dissidente.

J.I. Jossifor :

C'est un point à retenir.

M.K. Thomopoulos :

Non, moi je ne suis pas I. De Lima ; je suis Madeleine Thomopoulos et j'ai écrit le deuxième article.

J. Escande :

Elle a écrit le deuxième article et elle a fait des fautes, mais...

M.K. Thomopoulos :

Je ne me considère pas comme une dissidente. Je peux accepter qu'il y ait peut-être des fautes, mais toute cette discussion est à reporter à un autre moment, je pense.

J.I. Jossifor :

Bien ; mais ce n'est pas l'essentiel.

J. Escande :

Ah! oui, c'est important pour nous.

J.I. Jossifor :

Je ne sais pas si je peux continuer de parler, parce que je ne suis pas sémioticien, et si vous ne m'accordez pas la parole... Le deuxième problème qui se pose, c'est de déterminer une approche de la sémiotique architecturale par rapport au bâtiment où nous sommes. C'est une deuxième tâche.

Evidemment P. Lovero a fait des propositions et moi je pense que pour nous en sortir aujourd'hui ici, il faut faire la même chose à savoir : il y a ici des architectes qui ont une vue sur la chose et il y a des sémioticiens; confrontons nos approches. Vous sémioticiens, vous écoutez, vous collectez des informations, quelque-elles soient, et éventuellement, vous les tranposez ou non. Mais à mon avis vous devez être à l'écoute pour effectivement arriver à produire une analyse sémiotique du bâtiment où nous sommes. A ce moment-là, nous pouvons continuer à avancer ; sinon, il y a blocage.

R. Neuville :

C'est ce que je voulais dire aussi. Vous organisez un séminaire pour des gens dont certains sont déjà très informés sur la sémiotique ; d'autres le sont moins, et d'autres encore, pas du tout. Le mélange de tout cela à mon avis ne donne pas grand chose d'intéressant, ni pour les uns ni pour les autres.

Ceux qui sont informés étalent peut-être leur savoir ; ça leur donne l'occasion de se cultiver un peu plus et de préciser davantage ce qu'ils savent. Pour ceux qui sont néophytes dans l'affaire, et dont je fais partie, je patauge complètement ; je n'arrive pas du tout à savoir quel est le problème posé. Voilà trois jours que je suis ici : je n'arrive pas à définir le problème qu'on a posé et je voudrais bien que les sémioticiens me le définissent d'une manière précise. Je me sens frustré ; où veulent-ils en venir ? Qu'est-ce qu'ils attendent de nous ; et moi, qu'est-ce que je viens faire ? En sortant d'ici, qu'est-ce que j'aurai appris ? Jusqu'à présent, c'est très intéressant ; je suis tout prêt à adhérer à tout ça, mais...

F. Lovero :

Je confirme l'observation que vous avez faite, au sens qui a déjà été évoqué par A. Renier, à savoir que le séminaire dans sa formule mais surtout par son programme risquait de se présenter comme déséquilibré, dans le sens que vous avez indiqué. Toutefois, je dois ajouter qu'il existe encore des marges de tolérance à exploiter. J'entends par "marges de tolérance" la possibilité de faire des médiations entre le niveau des cours et celui des ateliers.

Je tiens particulièrement à soutenir cette seconde observation, parce que dans la plupart des expériences, il est exclu d'offrir des contenus au même niveau, c'est-à-dire des connaissances tellement normalisées qu'elles vont permettre à toute ces personnes différentes de s'intéresser de la même manière à la sémiotique. Alors, si nous devons faire appel à la capacité de réaction de chaque participant, en ce qui concerne le programme et les problèmes de fond de cet atelier, j'ai une seule ambition : celle, non pas de traiter le problème tout entier, mais de poser un problème de fond.

Ce problème consiste à poser des interrogations (théoriquement infinies) sur la nature et le degré des écarts, aujourd'hui enregistrables, entre le plan du contenu et le plan de l'expression, en partant des éléments du bâtiment qui demeurent intacts et persistants malgré l'aliénation fonctionnelle vécue. C'est la raison pour laquelle on avait choisi les thèmes sur lesquels vous deviez travailler.

Par exemple, P. Vendruscolo avait choisi de réfléchir sur les "conduits" en tant que relais destinés à souligner les rapports entre la partie du bâtiment en forme de "C" et le corps de l'église. Il s'agissait d'isoler les facteurs qui permettent de dire quelque chose à partir de son expérience personnelle. Il lui incombait aussi, au prix d'un effort personnel, en sa qualité d'étudiant en architecture, de tenir compte des usages standards de la catégorie d'usagers, qui viennent ici séjourner une semaine.

En faisant cela, il s'engage à étudier le texte tout entier, même si le lieu de son approche devait consister en ces deux "conduits". Le problème évidemment n'est pas simple, ni facile à aborder.

Les différences de départ, dont vous-même avez parlé auparavant, ne signifient pas, du moins pour moi, qu'elles devraient bloquer ou empêcher tout effort pour échanger des résultats, aussi partiels qu'ils puissent être. Alors, je considère que les questions initialement posées allaient vers ce but.

Le problème est, évidemment de chercher à progresser, d'essayer non seulement d'identifier les questions de méthode, mais surtout de définir la nature des facteurs qui nous mettent en condition d'apprécier l'influence

exercée par l'aliénation des fonctions sur les possibilités de reconnaître les éléments persistants.

Je veux dire encore, pour répondre à l'exposé fait par P. Vendruscolo, que ce qu'il a dit constitue le premier stade au-delà duquel il devrait répondre à la question qui fonde notre rencontre : quelles sont les significations induites aujourd'hui par l'aliénation fonctionnelle, tout en sachant que dans la plupart des cas les éléments qui font l'architecture et que l'on a pris en considération sont les memes du point de vue de la "physicité".

Le problème est d'établir les conditions de départ.

J. Chomel :

Si je comprends bien, vous souhaitez qu'on fasse une lecture de l'usage des lieux, nous situant en tant que séminariste dans le lieu de La Tourette.

J.P. Loubès :

Je voudrais vous demander quel est le rapport entre la sémiotique et ce que tu viens de nous dire. Pourquoi as-tu besoin de la sémiotique pour engager ce débat qui est peut-être l'un des débats que je reconnais comme intéressant.

P. Lovero :

Mon premier geste était de couper, de diminuer le programme, étant conscient de la complexité de la tâche qui concerne les architectes, s'ils désirent se mesurer avec la sémiotique. Donc : une délimitation du champs ayant pour effet la prise en charge seulement de la condition actuelle du bâtiment.

J'ai fait référence au parcours génératif de la signification. Peut-être était-ce en présupposant qu'au moins une partie des participants avait pris la responsabilité de s'informer non seulement sur l'objet d'étude, mais aussi sur les instruments explicitement mentionnés à l'intérieur du programme général. Alors je parlais des structures sémio-narratives, trouvant analogies avec ce qui procède l'expérience quotidienne.

Je parlais également de structures discursives, sans oublier de préciser que pour chaque structure, on devrait distinguer entre composante sémantique et composante syntaxique. Puis pour chaque composante, on devrait admettre deux modalités ou deux niveaux d'existence : le niveau profond et le niveau de surface.

J'étais obligé pour cela de donner des exemples et je parlais à propos des structures sémio-narratives de l'opportunité, pour ce qui concerne notre étude, de distinguer parmi l'ensemble des activités originaires celles qui auraient du affecter le programme du bâtiment, ces séries homologues d'activités qui aujourd'hui affectent le bâtiment.

Je parlais donc d'identification d'articulations élémentaires pour chercher à expliquer quelque chose à propos du rapport entre composantes sémantiques et composantes syntaxiques, en ce qui concerne les structures sémio-narratives. Je proposais d'assumer comme composante syntaxique la désarticulation qu'on peut faire de chacune des activités de base.

J'avais parlé de l'activité de "manger" et je vous ai invité à réfléchir sur le fait qu'aujourd'hui, l'activité de manger ne se déroule pas seulement dans le réfectoire. Ceci est le résultat d'une série d'articulations tout à fait partielles, qui peut-être fonde la différence par rapport à l'activité homologue originaire.

En ce qui concerne la différence entre composante sémantique et composante syntaxique des structures discursives, je proposais de faire référence à la notion de spatialisation telle que l'enseigne l'approche greimassienne.

En ce qui concerne la notion de figurativisation, j'ai fait remarquer que l'hypothèse de la segmentation des volumes élémentaires se passe de toute considération en termes de fonction/activité se déroulant aujourd'hui. Pour ce qui concerne la figurativisation, il est impossible de schématiser quelque chose, car par figurativisation (au niveau des structures discursives), on devrait entendre tout ce qui concerne la morphologie en architecture.

Je vous ai alors invité à réfléchir sur ce qui fait la différence entre espace et architecture, en faisant appel aux matériaux, à la nature, aux lois d'organisation formelle, etc.

Ainsi au moment où je lançais le travail de l'atelier, je me suis préoccupé de vous inviter à tenir compte du fait que tout en exploitant ce type de support, vous auriez du, en tout cas, faire un travail d'intégration dans votre espace mental, qui est tout autre chose que l'espace conventionnel, tout autre chose que l'espace physique dans lequel se trouve le bâtiment, et dont le bâtiment même se constitue.

Qu'est-ce que cela veut dire "faire intégration dans l'espace mental" ? Cela veut dire : recueillir des informations après les avoir décrites l'une après l'autre, donc les organiser selon ce que nous enseigne la discipline de l'architecture.

M.K. Thomopoulos :

Jusqu'à maintenant une série de réflexions des participants, portant sur les thèmes proposés ont été présentées ici. Je propose de voir comment on peut procéder pour aborder les questions ainsi soulevées.

J.P. Loubès :

Je pense que le problème du décalage entre le cours du matin et l'atelier est un problème de pédagogie relatif à cet atelier. Je considère qu'une constatation pareille doit amener l'enseignant à se poser des questions. Il s'agit de la méthode employée par l'enseignant pour qu'il puisse communiquer ses réflexions.

P. Lovero :

Je peux vous répondre que personnellement, et par habitude, j'évite les positions extrémistes : je préférerais choisir certaines des questions qui ont été soulevées et essayer de les approfondir.

M.K. Thomopoulos :

Au début de l'atelier, quand vous avez exposé votre problématique, il s'agissait de voir si, en ce qui concerne le Couvent, les changements d'usages aujourd'hui apportent des changements sur l'aspect physique du bâtiment.

P. Lovero :

Non. Le problème est de se déplacer tout à fait à l'intérieur de la perspective sémiotique et de s'interroger sur les significations induites aujourd'hui par les usages contemporains. J'ai ajouté, en partant du fait qu'il est plus facile de mettre en rapport direct les éléments du texte, qu'on peut considérer comme persistantes les activités qui se déroulent.

Deuxième considération, j'ai invité à ne pas oublier les conditions structurelles reliant chacun des thèmes au texte tout entier. Ce qui voudrait dire en termes opérationnels : isoler des éléments et articuler le tout, en se souvenant qu'on doit vérifier les considérations qui se rapportent au texte dans sa totalité.

C'est la raison pour laquelle je vous ai forcé, en présentant le bâtiment, à distinguer entre façades extérieures et façades intérieures, plans des niveaux 2 et 3. Il s'agit donc de considérations globales sur le texte tout entier. Je voudrais que vous exprimiez vos considérations personnelles au point où elles se trouvent pour chercher à procéder ensemble.

M.K. Thomopoulos :

Moi, de toutes façons, en essayant de comprendre le programme de cet atelier, je suis partie de l'endroit que j'avais choisi pour travailler : l'espace qui se trouve devant le réfectoire. J'ai essayé de voir s'il y avait des traces des activités d'aujourd'hui.

J'avais remarqué certains objets qui se trouvaient dans cet espace-là : une série de bancs. J'avais pensé que les dominicains à une certaine époque, avant d'ouvrir le bâtiment aux gens de l'extérieur et à ceux qui ne faisaient pas partie de leur communauté, utilisaient eux-mêmes cet espace avant d'aller à l'église ou au réfectoire.

L'espace que j'ai choisi était un lieu de passage. J'ai pensé qu'actuellement les gens qui ne sont pas dominicains, et qui se trouvent dans le bâtiment, utilisent aussi ce même espace.

J'ai remarqué qu'aujourd'hui les gens qui utilisent cet espace de passage, peuvent s'arrêter, s'asseoir sur les bancs, là où il y a précisément aussi des cendriers. L'idée simple du départ consiste à imaginer qu'il y a des comportements différents d'usagers d'un même espace, suivant leur appartenance ou pas à un code de conduite particulier.

R. Neuville :

Je n'ai pas fait tout de même 500 Km pour n'apprendre qu'une histoire de cendriers.

M.K. Thomopoulos :

Pour ne pas rester sur l'histoire des cendriers, je voudrais souligner qu'une façon d'approcher le bâtiment serait de partir du concept de "programme narratif", c'est-à-dire, des programmes narratifs de certains sujets qui entrent dans les bâtiments.

J'ai essayé d'imaginer certains programmes narratifs dans les espaces que j'avais choisis d'étudier. Ainsi, si nous considérons deux types différents de programmes d'usage de deux acteurs différents, par exemple un dominicain de l'époque et un séminariste d'aujourd'hui, on peut remarquer qu'il n'y a pas de changements repérables concernant la "physicité" propre du bâtiment.

Dans cette partie de l'espace, choisi pour l'analyse, nous n'avons remarqué que des éléments mobiles qui ne font pas partie en tant que tels des éléments propres du bâtiment.

Je vous invite donc à discuter sur l'essai d'approche que je propose pour cette partie du bâtiment.

P. Lovero :

Au commencement de cette séance, je disais à J. Escande que paradoxalement lorsqu'on prend en considération l'organisation physique des lieux, on se trouve aussi dans l'obligation de devoir expliquer la raison pour laquelle il y a une emphatisation double : celle qui consiste à augmenter la variation du volume dans la prise de vue et la prise de lumière. Ceci n'intéresse pas l'atrium tout entier mais seulement une partie. Quelle est la signification qu'un usager (appartenant à la catégorie des personnes qui séjournent ici) peut imaginer lorsqu'il commence à descendre la pente après avoir oublié de vérifier la fermeture de la porte du fond, voire même oublié qu'il y a encore une église à l'intérieur de ce bâtiment. C'est la raison pour laquelle je me suis permis de vous inviter à réfléchir sur la persistance des données physiques.

Il est vrai qu'il n'y a pas de sens intrinsèque ; mais il est aussi vrai que nous pouvons nous permettre de

partir de relations que nous réussissons à reconnaître comme existantes, pour chercher à les qualifier dans une situation antérieure. Evidemment, avant de traiter cette question, il y a le problème que vous avez souligné, celui de l'ameublement provisoire. Il y a aussi un autre détail que vous avez oublié : les appuis mains, qui n'étaient pas prévus à l'origine et qui ont été placés le long du pan de verre.

Aujourd'hui, les gérants du bâtiment ont décidé également, qu'eux-mêmes, en tant que dominicains voués à une toute autre mission que celle d'autrefois, aussi bien que les visiteurs et les personnes qui viennent séjourner ici, employeront l'atrium et les conduits d'une façon différente. Peut-être auront-ils envie de s'arrêter, de s'appuyer pour regarder.

Une chose pourrait alors faire penser à un renversement de l'usage : la vitesse des personnes a changé et, évidemment, la manière de regarder de l'intérieur vers l'extérieur. On peut parler sûrement de surgissement, de curiosité vers des espaces aujourd'hui hors d'usage.

Dans l'exemple que votre collègue a présenté, la salle était bien à l'origine "le chapitre", car nous pouvons aujourd'hui encore, en tant que non dominicains, regarder à travers les pans de verre pour voir ce qui se passe à l'intérieur et qui se déroule sûrement pour des raisons propres à la règle des frères.

Il y a alors le problème du corps, tout ce qui a trait à la corporalité et à son interprétation en termes de valeurs symboliques : la hauteur, la combinaison hauteur/pente. Ceci permettrait de commencer à vérifier les identités d'écart entre structures sémio-narratives d'aujourd'hui et structures homologues originaires. On devra faire une opération semblable pour les structures discursives. Se pose alors le problème de l'articulation de l'espace et de sa segmentation en unités élémentaires.

Autrement dit : Quelles sont les significations induites par celui-ci ? Le problème est de revenir à la totalité (au moins théorique) des programmes narratifs. Quel est le programme narratif d'une personne qui arrive ici, sachant qu'elle doit séjourner pour travailler, manger et dormir ? Peut-être s'appuiera-t-elle sur ses expériences faites dans le cadre d'autres hôtels.

Cette personne mémoriserait donc le système des déplacements et des relations qui caractérisent d'un point de vue typologique les programmes narratifs, afin de les vérifier en se déplaçant. A ce moment, elle découvrirait des écarts, des contradictions, des interférences : la difficulté, par exemple, de se déplacer des cellules jusqu'au réfectoire.

J.I. Jossifor :

Si j'ai bien compris, la question qui a été posée ici, était d'examiner quelles sont les modifications induites dans ce bâtiment par les usages d'aujourd'hui ?

P. Lovero :

...les significations que l'on dégage aujourd'hui d'un bâtiment qui a subi une aliénation fonctionnelle. Je suggère de mettre en relation des éléments physiques (donc des éléments du plan de l'expression) avec des éléments du plan du contenu (c'est-à-dire des unités de signification), en suivant le schéma greimassien du parcours génératif de la signification. Evidemment cela comporte quelques difficultés parce que nous sommes des architectes et qu'il faut faire un effort de généralisation et d'adaptation.

J.I. Jossifor :

Evidemment, là, vous utilisez le concept "d'aliénation fonctionnelle".

P. Lovero :

Changement de destination, le bâtiment n'est plus couvent mais centre communautaire laïque.

J.I. Jossifor :

Dans notre jargon, on dit "détournement". Finalement dans l'exposé que vous avez fait, vous nous demandez de reconnaître le parcours génératif d'un usager quelconque ?

P. Lovero :

Oui, dans la catégorie standard des personnes qui sont ici pour séjourner. Nous faisons cela, au titre d'architecte, en cherchant à traiter cette question à partir de leurs expériences personnelles.

J.I. Jossifor :

Alors, à ce propos, il y a quelques points à mettre en avant sans qu'on les analyse. Premier point : le bâtiment a été bâti à partir d'un programme donné pour un certain nombre de séminaristes ; or on constate aujourd'hui qu'ils se réduisent à une quinzaine.

P. Lovero :

Une quinzaine d'utilisateurs stables, ayant d'autres activités, supplémentaires à celle du programme originaire.

J.I. Jossifor :

Il y a là un premier point qui demande déjà une analyse, parce que cela veut dire qu'il s'est produit quelque chose par rapport au programme initial. C'est un élément extrêmement important, qui est à l'origine de certaines transformations et qui donc suscite tout une série de réponses. Par exemple, qu'est-ce qu'on va faire de ce bâtiment, s'il a été proclamé "monument historique".

P. Lovero :

Quelqu'un d'autre s'était proposé d'élaborer cette problématique et j'avais déjà répondu qu'on risquait de s'éloigner trop du sujet de l'atelier.

J.I. Jossifor :

En principe, si ce bâtiment doit continuer à exister, il faut préserver sa valeur d'usage ; et pour maintenir cette valeur d'usage, il s'agit en principe de le détourner de sa première destination, de façon à ce que son nouvel usage puisse permettre de l'entretenir.

Bref, si ce bâtiment doit continuer à exister, il faut le détourner de sa destination initiale. Si, aujourd'hui, nous sommes là, c'est parce que tout ceci a déjà commencé à exister ; et nous sommes en train de détourner le bâtiment de sa destination initiale.

P. Lovero :

Ce sont des considérations intéressantes mais extensives par rapport aux limites que j'ai données volontairement dès le départ. Enregistrer le fait que le bâtiment fonctionne aujourd'hui comme un centre communautaire laïque n'est pas possible étant donné le peu de temps à notre disposition pour nous interroger sur ces diverses perspectives.

J.I. Jossifor :

Je voudrais conclure en disant que ce détournement est ressenti ; c'est-à-dire que dans sa nouvelle fonction l'usager, tel que moi, par exemple, ne se retrouve plus ici.

P. Lovero :

Le problème est d'expliquer cette sensation en employant les outils sémiotiques. J'ai proposé de nous limiter à des morceaux, tout petits, du texte donné, le bâtiment, afin d'éviter toute généralisation schématique et hative.

R. Neuville :

Je veux essayer de faire une proposition pour essayer de vous comprendre et m'en sortir. Je pense que je ne suis pas le seul. Il me semble d'abord que notre cours, que je trouve très intéressant, est comme un cours de philosophie.

Cependant, je trouve qu'il y a des contraintes venant de la sémiotique. Ce serait intéressant de nous les expliquer avec des termes simples. Par exemple, je ne comprend strictement rien au lexique qui nous a été remis. Vous intervenez avec un vocabulaire qui m'est complètement étranger et que j'ai un mal fou à saisir.

Donc, dans une première phase, je verrais une réflexion à partir de concepts simples et une utilisation du livre que vous nous avez donné ce matin. C'est une première étape, utile pour un enseignement classique. Puis, en atelier, vous pourriez nous initier avec des termes simples, des exemples simples, à notre niveau.

La deuxième idée concerne ainsi l'atelier. Si je comprends bien, il s'agit d'appliquer une méthode d'analyse objective, dite sémiotique, à un objet architectural.

C'est déjà une chose difficile en soi, parce que j'ai compris que cela mérite d'être extrêmement bien mené.

Il me semble que bien que tu proposes une méthode : que chacun de nous fasse un "texte" à partir de la prise de conscience du bâtiment, tel qu'il est perçu et vécu aujourd'hui. Cette prise de conscience se fera à partir d'un cheminement. Il me semble que c'est ce cheminement que vous appelez le parcours génératif.

J. Escande :

Non. Ce cheminement est un parcours pédestre, expression d'un "programme naratif". Le parcours génératif de la signification est un processus abstrait a-temporel qui permet de comprendre comment se produit les effets de sens au terme d'une articulation de la signification.

R. Neuville :

Bien. A partir de ce cheminement, moi, je veux faire un texte ; mais comme il faut que le texte ne soit pas subjectif, si j'ai bien compris, on pourrait confronter les divers textes et faire une synthèse. On la soumettrait ensuite à une analyse sémiotique.

Par exemple, dans mon parcours, j'ai fait une observation qui me paraît subjective ; en fait, elle est objective : actuellement, il y a une chicane à l'entrée du bâtiment, qui me semble tout à fait normale quand on sait que le bâtiment a été utilisé comme couvent, mais qui me semble totalement étrangère et même gênante depuis que c'est un lieu de séminaire.

Quant à ma venue ici, il n'y a pas un parcours extrêmement clair pour m'amener au lieu d'étude. C'est une critique que je ferais à un "lieu" recevant des séminaires. Je veux savoir par où je peux me rendre sur les lieux.

J. Escande :

Pour tenir compte des critiques que vous venez de faire et si on veut occuper le temps qui nous reste de façon utile, on pourrait reprendre quelques-uns des exemples qui viennent d'être cités et certaines réflexions qui sont émises.

J.P. Loubès :

Quand une discipline nouvelle est en train d'apparaître, elle crée ses concepts, elle crée son langage. Il me paraît évident qu'il y a un effort de cette discipline à faire et par ailleurs de disponibilité de notre part pour acquérir cette discipline là. Donc, je ne suis pas persuadé qu'il faut chercher à simplifier. Je pense qu'il y a un effort à faire de notre part pour intégrer ces concepts et ce vocabulaire ; une acquisition n'est pas forcément facile.

Pour revenir à l'exposé de P. Lovero, je n'ai pas compris ce que la méthode sémiotique a apporté dans son exposé sur le problème du détournement. En quoi, a-t-elle apporté quelque chose de supplémentaire à ce que je

savais faire avant de venir ici, avec les moyens que je possédais auparavant. Mon objet de travail, c'est le détournement des objets architecturaux et je ne possède pas la sémiotique.

Je n'ai pas senti en quoi ton approche a apporté une petite investigation supplémentaire. Par contre, ce que j'ai perçu, c'est que pour l'instant, il y a une transposition du vocabulaire du sémioticien à la critique architecturale. Par exemple, M.K. Thomopoulos a appelé "parcours narratif" le cheminement du Dominicain de sa cellule jusqu'en bas. Il y a d'autres substitutions de vocabulaire. Je n'ai pas vu d'autre chose que cela. Je n'ai pas vu, au niveau de la méthode, un apport spécifique ; voilà mon observation.

M.K. Thomopoulos :

Tout à l'heure, je me suis très mal exprimée et j'accepte ton observation me concernant à ce sujet. Je reconnais, que tel que j'ai présenté mes observations, l'utilisation des termes que j'ai faite pourrait apparaître comme une simple transposition d'un langage spécifique, celui de la sémiotique, sur le langage architectural.

A partir du moment où j'ai décidé d'intervenir, je devrais être plus explicite dans mes propos. L'utilisation du concept de "parcours narratif" que j'ai faite est apparue comme une transposition d'un autre langage, parce que je l'utilisais sans donner d'éléments sur la signification de ce concept et sur son application explicite dans mon intervention.

J.P. Loubès :

C'est-à-dire le définir plus précisément.

J. Escande :

Il y a d'abord les problèmes de terminologie, qui sont confortés du fait que la sémiotique institue tout son appareillage conceptuel et qu'elle est obligée de faire un choix. Si elle invente de nouveaux termes dans la langue naturelle, cela pose le problème de l'utilisation de ces termes par les non-initiés.

Mettons tout cela de côté maintenant pour arriver à dire quelque chose sur les exemples évoqués aujourd'hui. Pour procéder à un commencement d'analyse, on pourrait partir de ce que M.K. Thomopoulos a dit. Elle a parlé des bancs et des cendriers ; prenons ces deux exemples.

Que dira le sémioticien sans aller jusqu'aux remarques que P. Lovero a faites sur les différents rapports entre structures sémio-narratives et structures discursives. Ces bancs et cendriers sont des éléments mobiles par rapport à un environnement fixe ou à d'autres éléments également fixes.

Si l'on se réfère à l'espace tel qu'il est réalisé, on s'aperçoit qu'ils sont là et on peut les classer. C'est une première étape de l'analyse de sémiotique. Qu'un

cendrier puisse se déplacer (sauf s'il y a quand même des salons et des bars où les cendriers sont fixes) ceci n'apporte rien du tout évidemment à l'utilisateur du couvent.

Donc, on peut comparer les cendriers une première fois à la place qu'ils occupent ; c'est déjà une comparaison sémiotique parce que l'on compare un élément et que l'on cherche ce à quoi il s'oppose, le sens naissant de la différence entre les choses.

Premier effort d'analyse sémiotique, si l'on considère un banc comme un élément minimum construit, on va le comparer avec d'autres bancs en d'autres endroits ; par exemple, aux bancs de l'église ou à ceux de l'accueil qui sont construits par l'architecte en ciment et qui sont donc fixes.

Deuxième effort, je comparerais un élément mobile qui a un certain usage courant avec un autre élément qui a le même usage, mais qui est fixe. On va noter ces écarts et je continuerais petit à petit à faire un premier travail d'inventaire critique à noter progressivement tout ce que je peux organiser comme "différence". C'est un travail de fourmi au départ. Je constitue un matériau qui va ensuite me permettre d'aller plus loin. Et là on reste encore au niveau des objets matériels.

Il est évident que je n'ai pas encore noté leurs couleurs et beaucoup d'autres choses encore. Au niveau fonctionnel, de nouvelles oppositions vont apparaître. Si je prends ce que P. Lovero propose, c'est-à-dire le programme originaire, qui était le programme des moines, par rapport au programme d'aujourd'hui, je peux alors replacer ces objets matériels dans les divers programmes narratifs.

Qu'est-ce qu'un "programme narratif" sinon d'abord imposer un certain système de valeurs. Quelles étaient les systèmes de valeurs des moines par rapport à ces objets ? Est-ce que je les renvoie à d'autres textes, c'est-à-dire à la règle monastique, à tout ce que je suis obligé d'incorporer dans mon corpus pour voir quel était leur usage autrefois et aujourd'hui.

C'est ainsi que je mesurerais l'écart de ces objets mobiles. Je me référerais ensuite aux bancs qui sont fixes et je procéderais de la même manière. Je verrais si, dans le programme de Corbu, ils avaient déjà une fonction et si la règle monastique parle des moments de la journée où les moines peuvent s'asseoir sur les bancs.

C'est comme cela que je peux progressivement avancer. Finalement, quel est le but : à mon avis, c'est comparer deux systèmes de valeurs, afin de voir quelles sont les valeurs qui sont mortes, en quelque sorte, et qui ont été remplacées par d'autres ou bien qui n'ont pas été remplacées du tout. Si elles n'ont pas été remplacées, cela deviendra un objet de musée, sans aucun usage. A ce moment-là, vous me direz que ce n'est peut-

etre pas architectural ; mais je dirais q'au moins, je saurais pourquoi cette architecture continue à rester implantée ici, meme si elle n'a plus d'intéret pour personne.

J.P. Loubès :

Une analyse fonctionnelle parle à peu près de la meme chose. Quel est l'apport spécifique de la sémiotique ?

J. Escande :

Ayant fait tout cela, je pourrais savoir ce que le nouvel usage va pouvoir faire "dire" à ce batiment, puisque on se place dans la situation du batiment déjà construit et peut-etre en voie de détournement. C'est dans cette situation là que l'on se place. L'intéret de la sémiotique dans la question du détournement est de préciser les valeurs qui peuvent etre remplacées par d'autres.

J.I. Jossifor :

Autrement dit, la notion du détournement est un noeud qui pose des problèmes intéressants. Alors, c'est à l'analyse sémiotique de dire des choses, autres que celles que nous savons déjà et cela me semble intéressant.

J. Escande :

Dans mon expérience de travail à Montpellier, où j'initie des universitaires à la sémiotique, je peux dire que pour un travail en architecture il faut d'abord "dérouter" un architecte de son bagage appris et acquis à l'école ou dans la profession et ensuite le replacer comme un enfant innocent devant un nouvel objet.

J.I. Jossifor :

Oui, mais là c'est l'initiation qui n'a pas été faite par P. Lovero dans son atelier.

J. Escande :

C'est très décevant dans un premier temps. Mais une fois qu'on a assumé en quelque sorte cette phase de "déconstruction" et d'innocence, alors on essaye de comprendre ; et il n'y pas alors de problème. Il faut commencer par une initiation à la sémiotique générale, qui se veut universelle.

Ensuite, quand on a acquis une certaine approche de cette méthode générale, on peut s'intéresser à une sémiotique particulière, la sémiotique de l'architecture, par exemple.

On pourrait parler de l'objet que J. Chomel a évoqué précédemment : le tas qui est à l'entrée. On comparait sa forme avec son environnement pour repérer les différences ; il s'agit d'une forme que j'opposerais à une géométrie très nette.

Cela revient à noter une opposition fondamentale, pour me retourner ensuite vers le batiment et voir si dans celui-ci je retrouve cette opposition fondamentale.

Alors je ne dirais pas "quel est le sens de cette forme molle" ? Mais je constaterais que cette forme se trouve uniquement dans cet endroit, à l'entrée du couvent.

Je me demanderais si la règle monastique permet l'existence de ce type de formes. Je me retournerais ensuite vers la sémiotique pour m'aider à analyser cet élément là avec son environnement, en faisant référence, par exemple, aux "carré sémiotique" et aux "modalités du faire" pour parler de ce qui est certain et de ce qui est mis en doute.

Dans ce carré là, il y a une position intermédiaire qui est l'indécidable. Qu'est-ce que cela veut dire : c'est un type de modalisation, voilà un objet "une bouteille de verre", qui pose finalement l'indécidable et l'incertitude (le mare de café ou la boule de cristal ?). Ou bien je peux m'en servir, ou je peux volontairement ne pas le considérer.

C'est un objet qui se présente à moi comme une balise qui me dit "fais attention, je te laisse la liberté de choisir mais je t'indique quand meme que tu es devant un choix". Peut-être irais-je plus loin, mais je ne sais pas s'il faudrait continuer l'analyse.

F. Lovero :

Je sais que je dois une réponse. La nature, la substance et peut-être la forme de votre remarque m'a rappelé les remarques tout à fait superficielles que les architectes font lorsqu'ils parlent des ambitions de la sémiotique en architecture.

Il est complètement faux que le projet sémiotique, en ce qui concerne le domaine de l'architecture, serait de mettre en condition les architectes pour faire l'analyse du cadre bâti, aussi bien que la "projetation", en leur fournissant des instruments tout à fait spécifiques et plus sophistiqués.

Le projet sémiotique, en tant que projet scientifique essaie de proposer à tous ceux qui s'occupe d'architecture, de réfléchir et de régler de façon un peu plus systématique, ce qui se passe en termes de comportements, en terme de choix, lorsqu'on projette.

A N N E X E

A. Boston City Hall (Kallmann, Knowles & Mc Kinell), 1961-1965

1. Le Centre Gouvernemental avec le Boston City Hall,
2. Maquette - vue de Nord-Ouest,
3. Côté Ouest (où s'ouvrent les accès principaux),
4. Coupe longitudinale,
5. Plan du niveau principal (Hall et salle au conseil),
6. Plan du dernier étage,

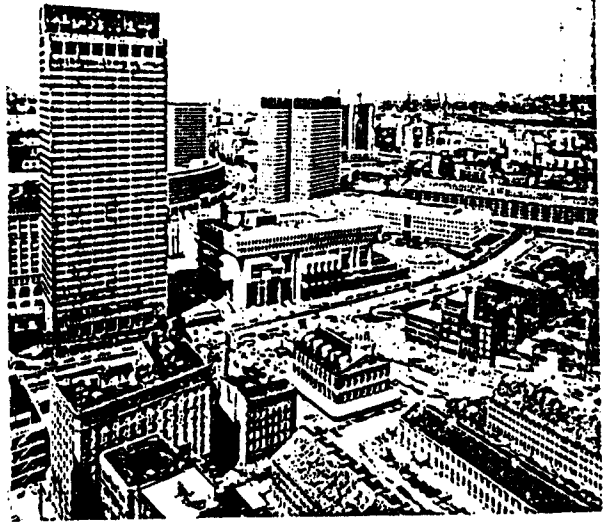
B. Ensemble de logements sociaux Rozzoli Melara à Trieste (Celli, Tognon et d'autres), 1970-1975

(648 logements pour 2.500 habitants, avec des équipements collectifs)

7. Axonométrie générale,
8. Côté Sud,
9. Coupe axonométrique d'une travée avec les divers types de logements organisés le long du parcours intérieur,
10. Détail de façade,
11. L'un des parcours intérieurs desservant les logements,
12. La cour de l'ensemble. En premier plan le garage et les parcours piétonniers desservant les autres équipements collectifs,
13. L'espace collectif au croisement des parcours, dans la cour,
14. L'un des deux parcours piétonniers desservant les équipements collectifs, dans la cour,

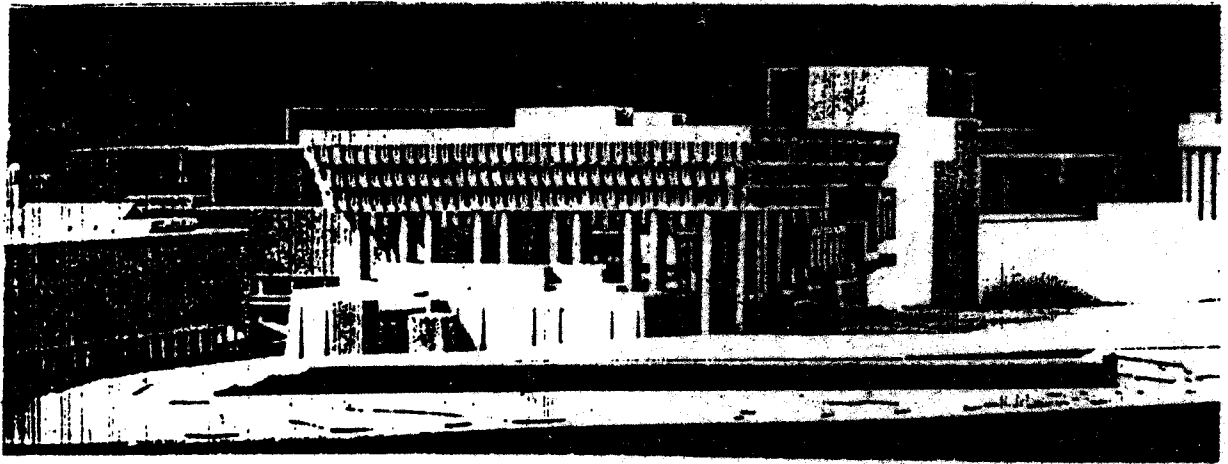
C. Lycée Scientifique à Pesaro (C. Aymonio), 1971-1974

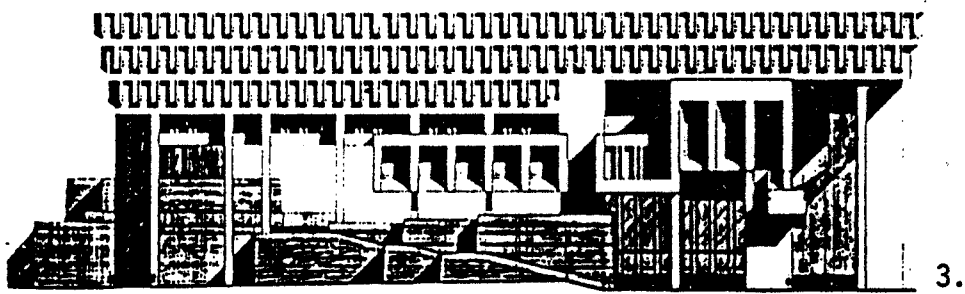
15. Plan au rez-de-chaussée,
16. Plan du deuxième étage,
17. Coupes transversales,
18. Côté Sud, coupe longitudinale, côté Est, côté Nord,
19. Axonométrie,
20. Le coin Sud-Est,
21. Côté Est.



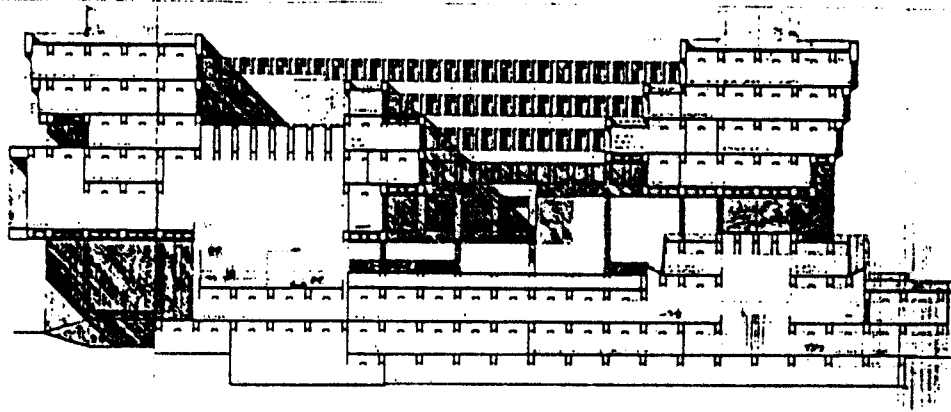
1.

2.

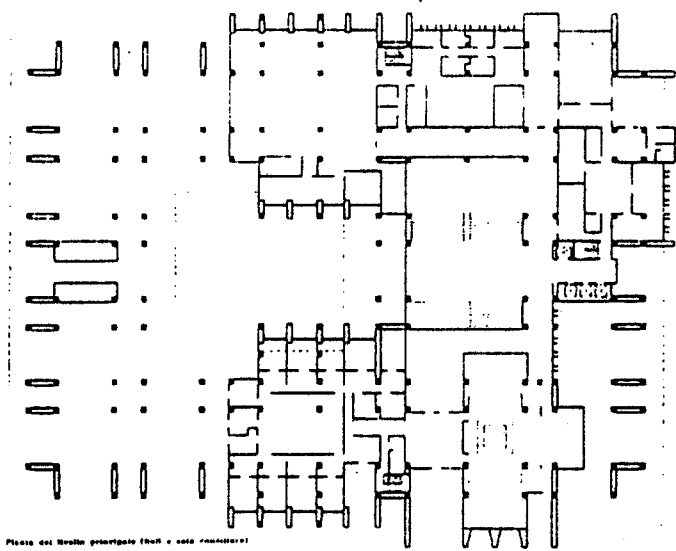




3.

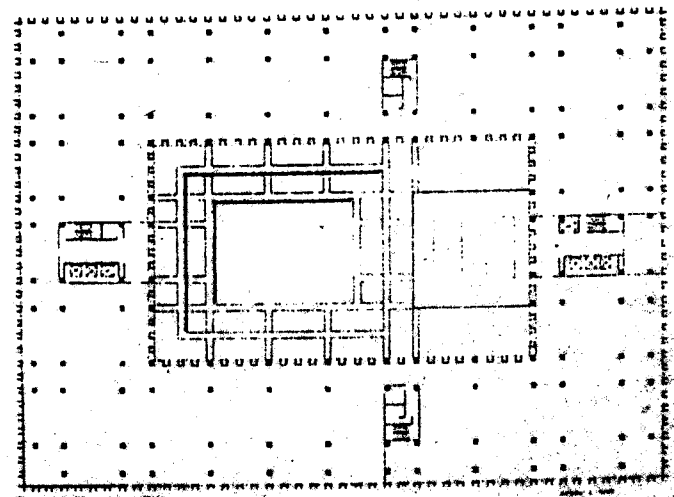


4.



Plano del livello principale (1:500 e scala mancante)

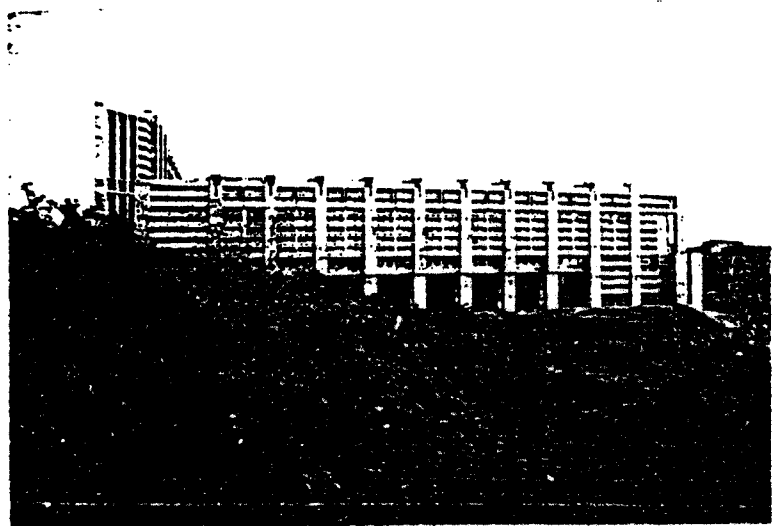
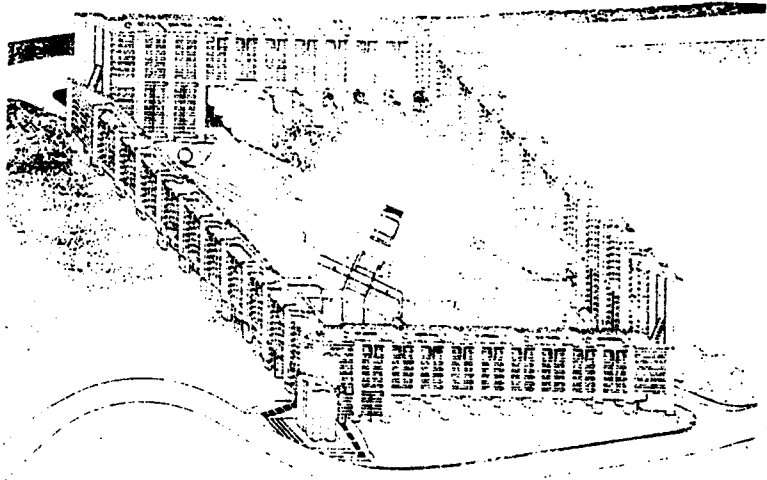
= 5.



6.

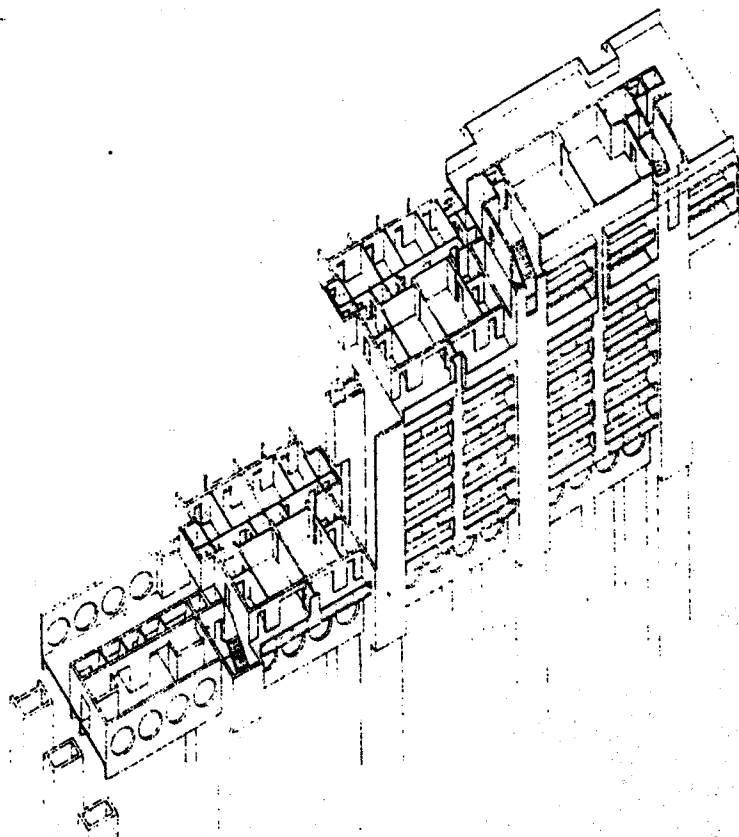
Plano del livello piano 1:500

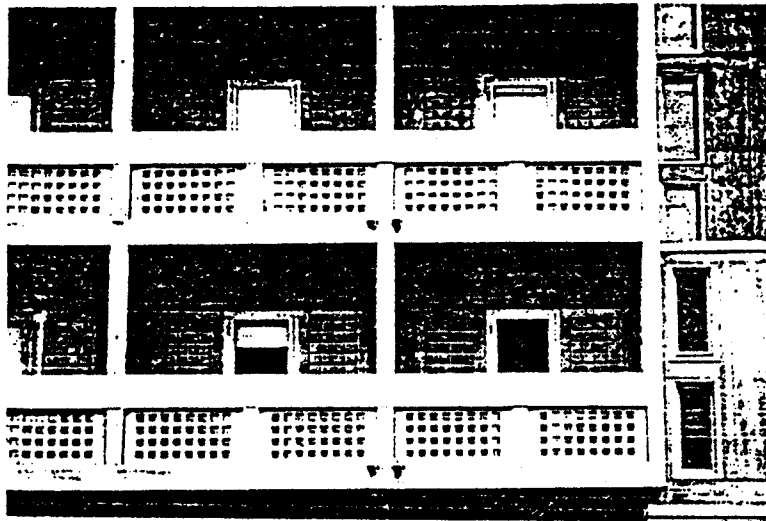
7.



8.

9.





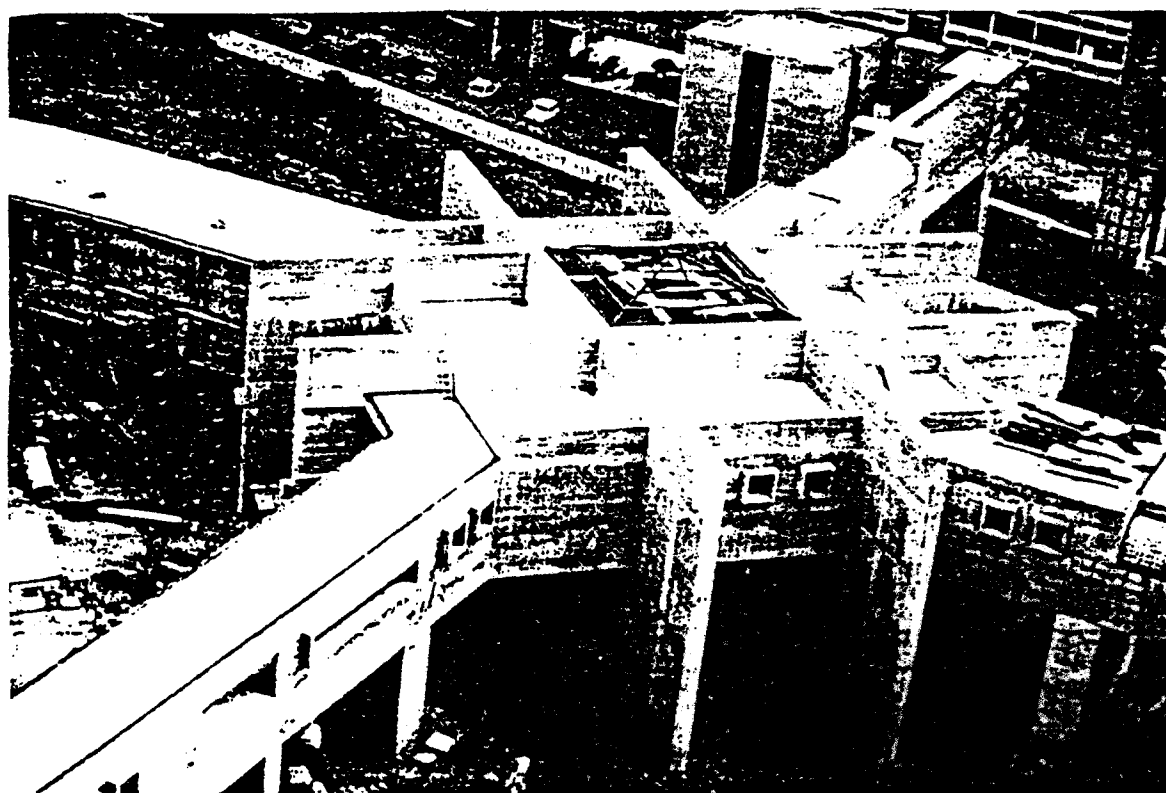
10.



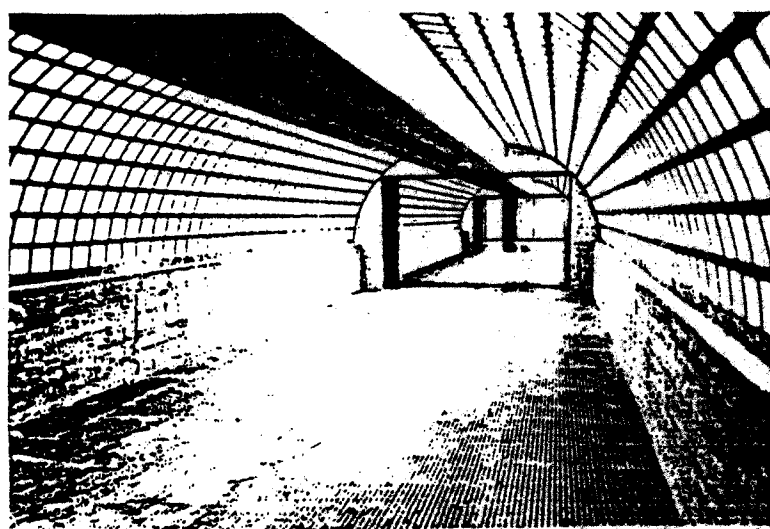
11.



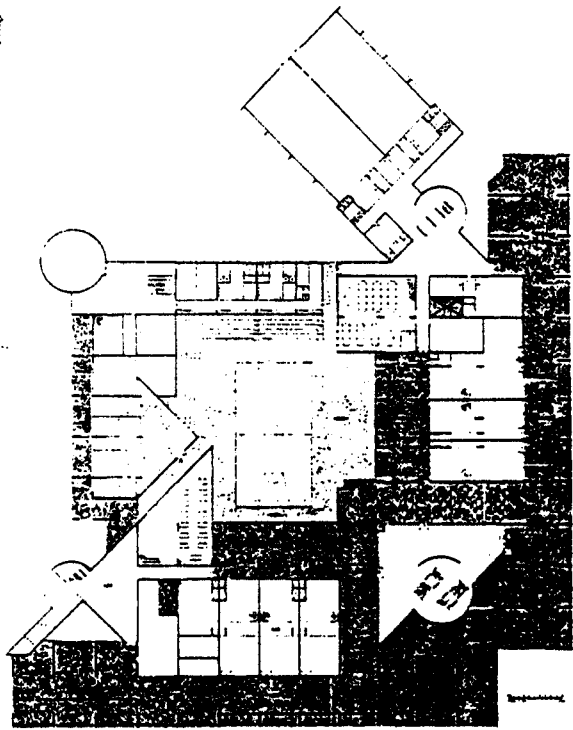
12.



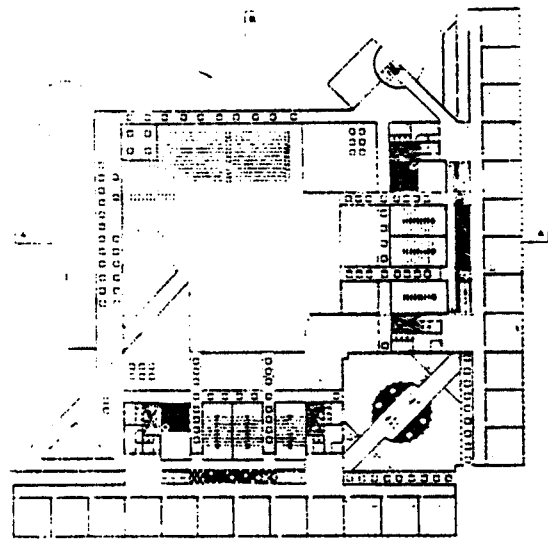
13.



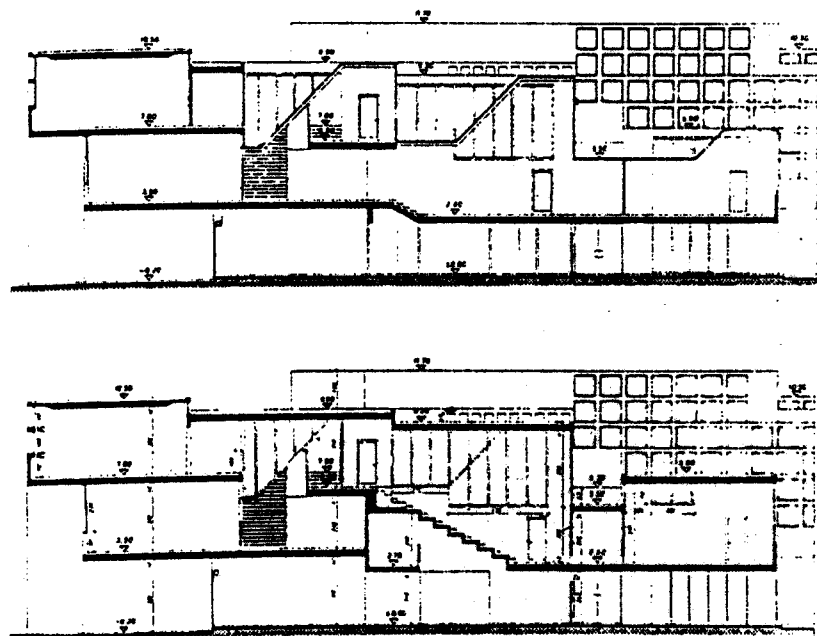
14.



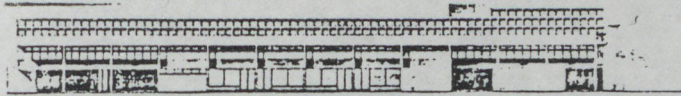
15.



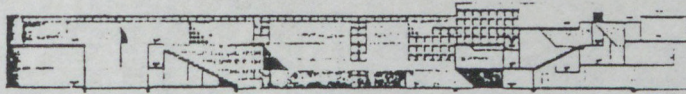
16.



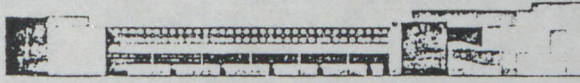
17.



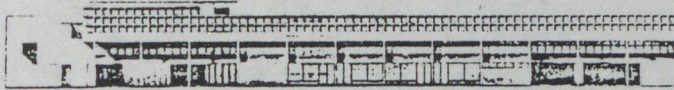
prospetto sud
south front



sezione AA
section AA

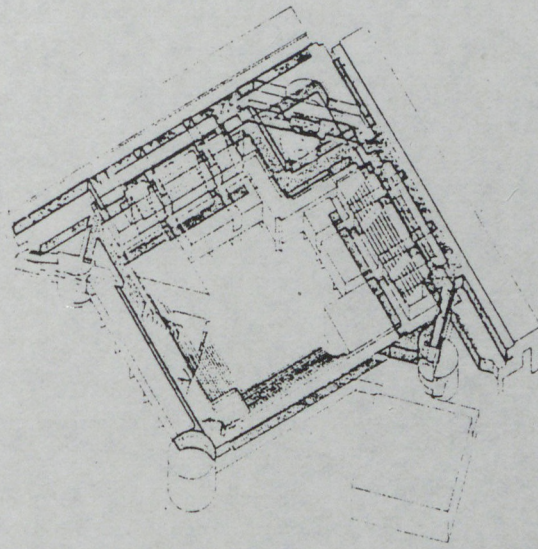


prospetto est
east front

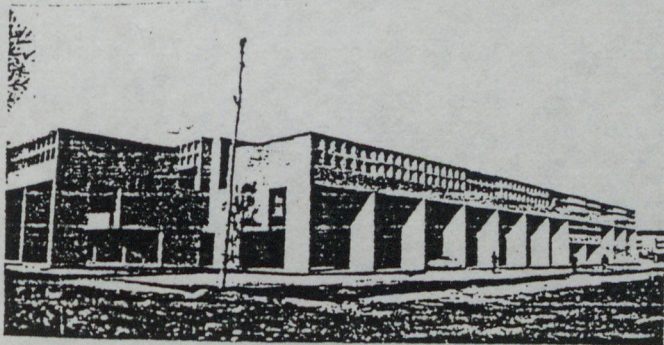


prospetto nord
north front

18.



19.



20.



21.

ELEMENTS D'ANALYSE DU DISCOURS ARCHITECTURAL
DE LA TOURETTE

Alain François VERGNIAUD

AVANT-PROPOS

1. La construction de l'espace présentée sous sa forme architecturale peut faire l'objet d'une interprétation sémiotique, de la part d'un lecteur-usager qui se déplace à l'intérieur des enchainements volumétriques du bâtiment.

L'architecture du couvent de la Tourette est la forme d'une manifestation sémiotique dans l'espace construit par son architecte. Dans ce cas, l'univers de sens auquel appartient ce type de bâtiment est de l'ordre de la métaphysique et du sacré.

2. Tout discours architectural dont on perçoit un objet de signification s'appuie sur des manifestations de l'espace de natures physico-chimiques. Ses propriétés sensibles sont reconnues par le lecteur usager dans son langage visuel :

- . lumière-couleur
- . matière-aspect
- . etc.

Par ailleurs, le discours est enrichi des éléments culturels figés et codés qui complètent le phénomène dénotatif, ici appartenant au domaine symbolique et religieux : dimensions, rythme, proportions, figures, motifs, etc.

3. L'interprétation sémiotique de l'espace architectural suppose également que soit repéré le point de vue de l'énonciation, qui permet au lecteur-observateur de se situer dans/dehors le bâtiment :

en haut vs bas
 à droite vs gauche
 proche vs lointain
 verticalement vs horizontalement
 orthogonalement vs en oblique
 etc.

PROGRAMME D'ANALYSE

Avec ces premiers éléments de repérage, nous analyserons trois composantes de l'espace architectural qui permettent de tenir un discours critique sur la signification d'un parcours déambulatoire à l'intérieur du bâtiment.

	: critères
1. la lumière	: . clair vs obscur
2. la matière	: . qualité des matériaux
3. les formes de la matière	: . références par rapport à un vocabulaire codé ou symbolique

Nous disposons d'un corpus de photographies choisies pour leur représentativité de l'ambiance du bâtiment. Ces photographies constituent au métadiscours sensible de la perception d'un observateur qui déambule dans le bâtiment.

Une interprétation sémiotique de ces photographies nous renvoie aux techniques d'analyses des objets planaires bi-dimensionnels que nous connaissons, et dont l'interprétation sera validée auprès des autres métadiscours disponibles : plans, croquis, critiques verbales, etc.

1. LA LUMIERE (FIGURE 1)

La source de la lumière provient naturellement du "dehors" mais son intensité provoque un reflet sur la paroi qui réfléchit la source à partir du "dedans".

Sur notre document photographique, elle arrive depuis la gauche du lecteur, et le jeu du reflet installe sa clarté également sur la droite.

On remarque donc une parfaite symétrie de source lumineuse qui partage le couloir en deux zones égales et sombres : le haut et le bas du couloir.

La diffusion dominante de la lumière est en position horizontale et médiane par rapport au volume du couloir.

A cause de son intensité et de sa concentration par le faisceau du percement, la qualité de la lumière est égale et permanente sur toute la longueur du couloir.

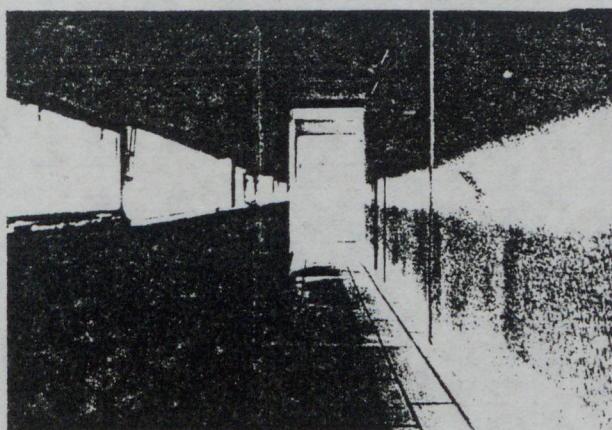
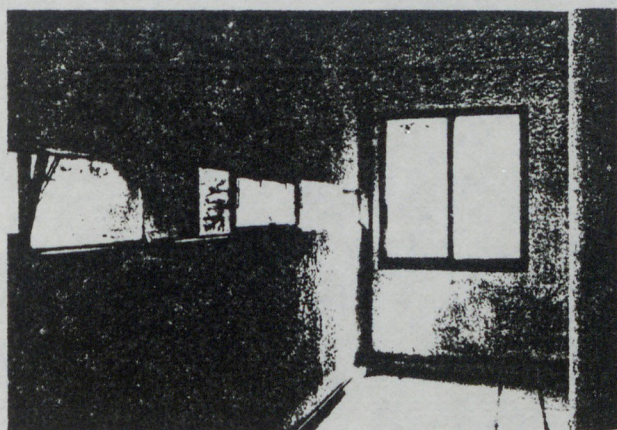
Elle attire l'attention et le parcours du lecteur vers le fond du couloir (ou du "tunnel"), semblable à une porte de lumière.

Une interprétation possible de l'effet sensible produit, renvoie à la traversée du monde des ténèbres vers la lumière, symbolisant dans l'univers figuratif religieux la croyance, la foi.

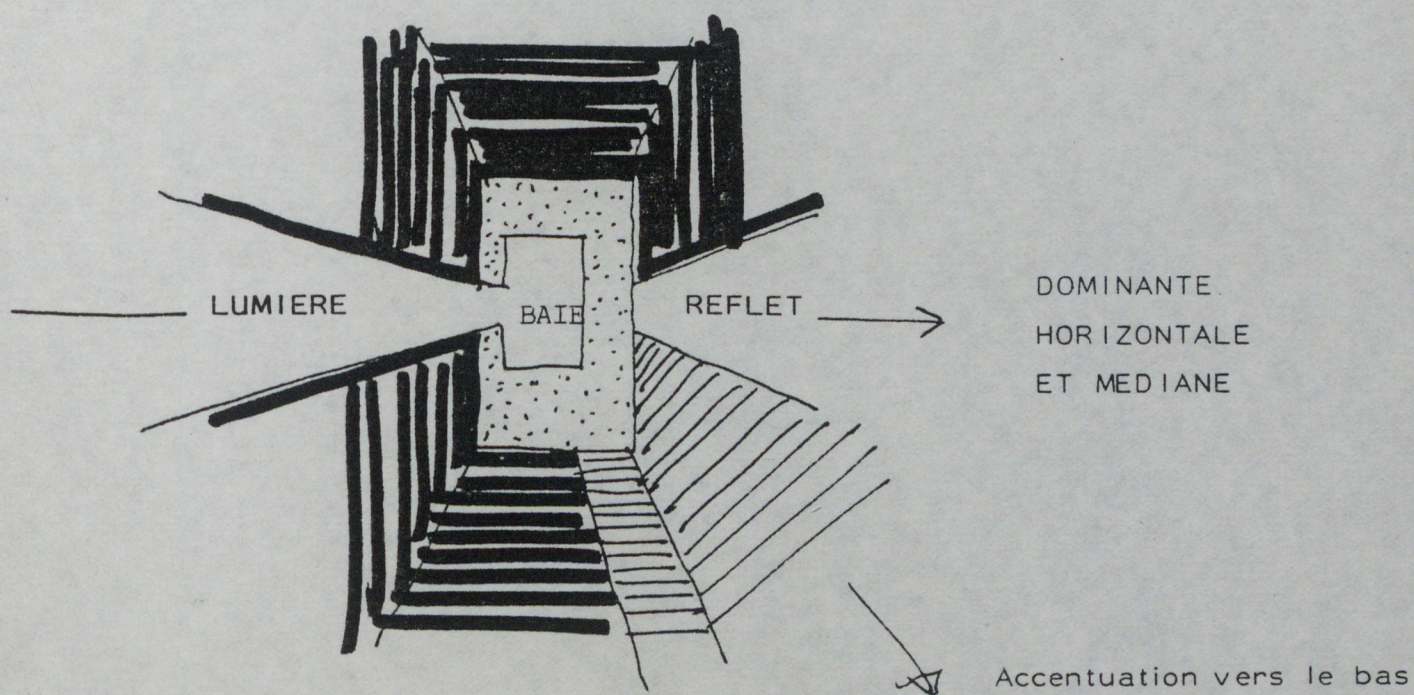
En ce sens, l'architecture est conductrice des sensations figuratives, sensées apparaître à l'observateur comme passerelles inter-culturelles dans le domaine de la signification religieuse.

Figure 1

- La lumière



Couloir menant aux cellules



2. LA MATIERE (Figure 2)

Les matières sont uniquement au nombre de deux et forment un système d'opposition particulièrement net, quant à leur qualité propre.

MATIERES	- béton	vs	verre
	- opaque	vs	transparent
	- lourd	vs	léger
QUALITES	- brut	vs	poli
	- rugueux	vs	lisse
	- absorption	vs	réflexion

Le bâtiment dans sa composition architecturale ne joue que sur l'opposition plein vs vide, sous composante de l'enfermement opposé à l'ouverture, au moyen des deux matériaux que sont le béton et le verre.

Dans sa mise en oeuvre, la composition entre ces deux matières se répartit suivant l'opposition: aléatoire vs ordonné.

Chacun des matériaux prend tour à tour l'un et l'autre des poles dans cette opposition, suivant qu'il sera employé dans les espaces ouverts ou fermés de la vie monacale.

Le verre est aléatoire dans le cloître de part l'irrégularité de ses dimensions et de son fractionnement horizontal et vertical. Il est ordonné horizontalement dans les percements hauts des cellules.

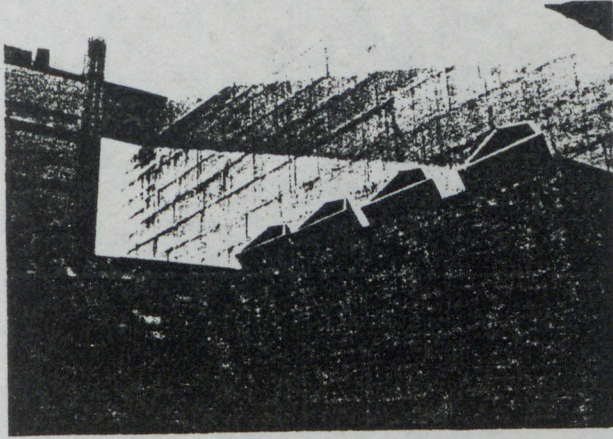
Le béton est aléatoire dans l'aspect brut de décoffrage des façades de la chapelle et du cloître. Il est ordonné dans les bâtiments du réfectoire et les salles de travail, sous forme de panneaux lisses réguliers.

Le rapport de proportion entre le verre et le béton s'oppose également dans la répartition haute/basse de la matière (bâtiment des cellules et cloîtres).

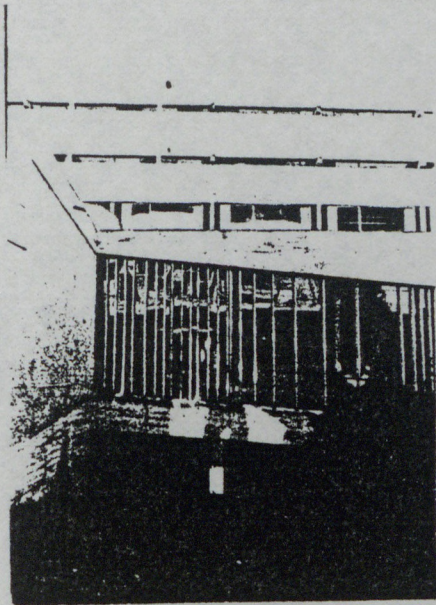
Béton dominant, horizontal en allège et bandeaux des bâtiments hauts, mais vertical et mince en encadrement des espaces ouverts vitrés du cloître.

Figure 2

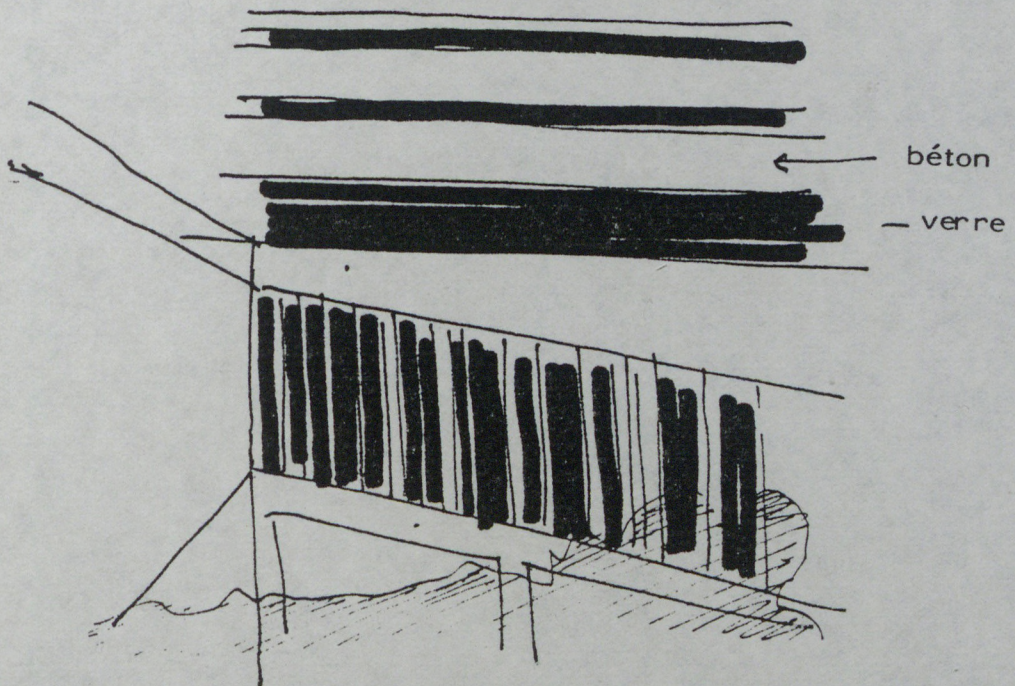
La matière



La chapelle



Le cloître



3. LES FORMES (Figure 3)

Les formes construites n'impliquent pas une lecture de l'édifice en plan. Si le plan du couvent suit la répartition traditionnelle des enchainements d'espace nécessaire à la vie monacale, la perception de l'espace dans ses trois dimensions efface cette connaissance culturelle du lieu religieux.

Les formes ne renvoient qu'à une structure géométrique simple qu'on analyse facilement à travers le système d'opposition :

- orthogonal vs oblique
- droit vs courbe
- étroit vs large
- vertical vs horizontal

et quelques règles de composition

- unique vs répétitif
- ordonnancé vs irrégulier
- symétrique vs asymétrique

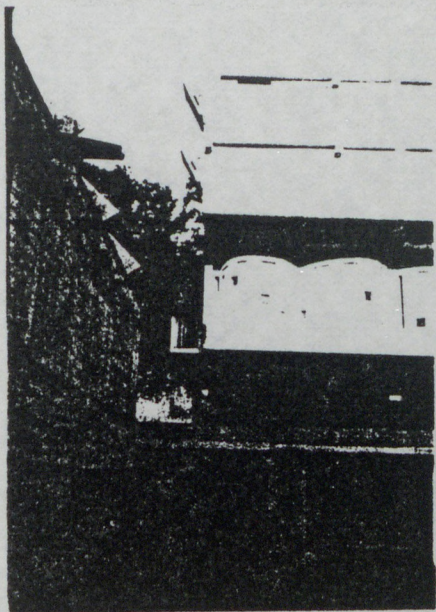
De l'analyse des formes, il ressort une dominante pour le pôle négatif des éléments de composition observés. Les formes sont presque toutes commandées par une volonté de l'irrégulier, de l'asymétrie qui dérange la stabilité d'un ordre qui serait donné à l'avance.

La recherche de l'inattendu, de la surprise, s'exprime encore par la dominante de l'unicité, la singularité des formes. Dans le cloître, pas une ouverture semblable aux autres, l'accrochage d'un bâtiment sur un autre se fait d'une manière singulière, surprenante, dans un coin inattendu de la façade.

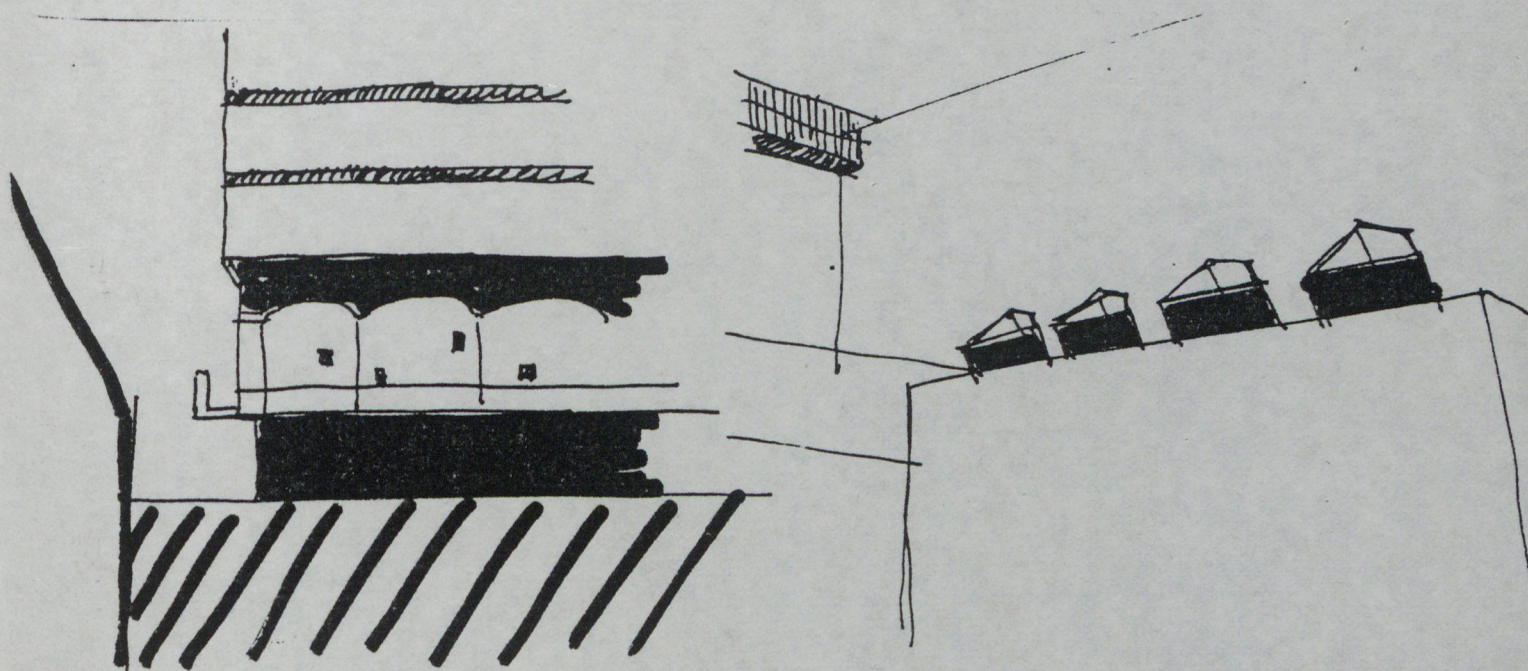
L'entrée se pratique par les seules formes rondes du bâtiment, la pénétration de la lumière est oblique dans la chapelle, tout concourt à maintenir le spectateur en éveil des sensations de la matière, et ne jamais permettre à la connaissance (ici de l'espace) de pratiquer un effet anesthésiant du jugement.

Figure 3

Les formes



L' entrée



4. L'ESPACE ARCHITECTURAL DE LA TOURETTE : INTERPRETATION (Figure 4)

La reconstruction architecturale de cet espace ne fait référence à aucun système de lecture pré-codé, appartenant au système symbolique traditionnel du couvent.

Il s'agit d'un espace vierge de références symboliques du sacré et en ce sens il appartient parfaitement à l'univers sémantique de la métaphysique car il est totalement non figuratif.

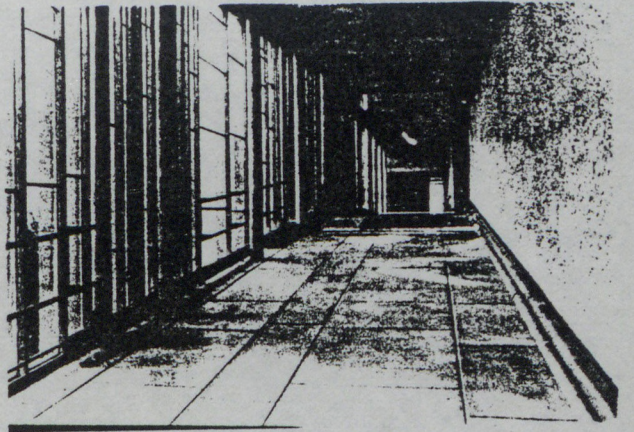
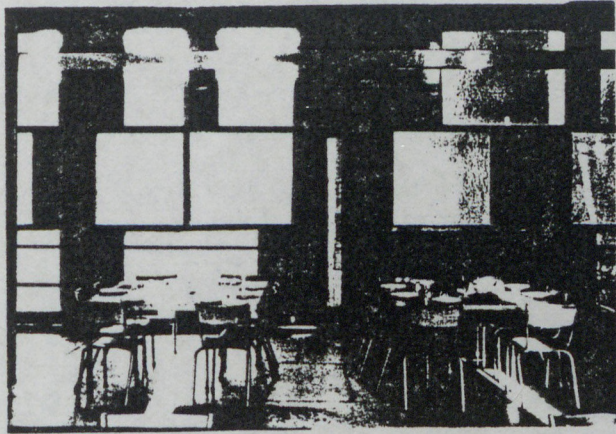
Tous les éléments de la composition architecturale ne renvoient qu'à eux-mêmes, en aucune façon à un code culturel permettant de dresser des références ou des parallèles dans d'autres lieux architecturaux repérés. C'est un espace d'invitation à la découverte individuelle qui interpelle le spectateur par le système de langage visuel le plus basique : la géométrie, les matières et aspects, les volumes et les formes simples. C'est un espace de reconstruction intellectuelle du monde qui, avant d'être religieux, propose une lecture du monde architectural suivant les traits fondamentaux de la matière. Ensuite l'observation de règles de composition et l'ordonnance des formes peuvent proposer un cheminement de "conduite" dont le lecteur est seul capable d'engager un parallèle entre ses sentiments dans l'espace construit et la construction morale du monde qu'il habite et/ou qui l'habite.

Chaque fois qu'un trait significatif est manifesté dans l'ordre d'une forme, d'une matière, d'un éclairage, il est immédiatement compensé, évalué par un trait en opposition, qui interdit toute évidence de signification vers une assurance, une certitude.

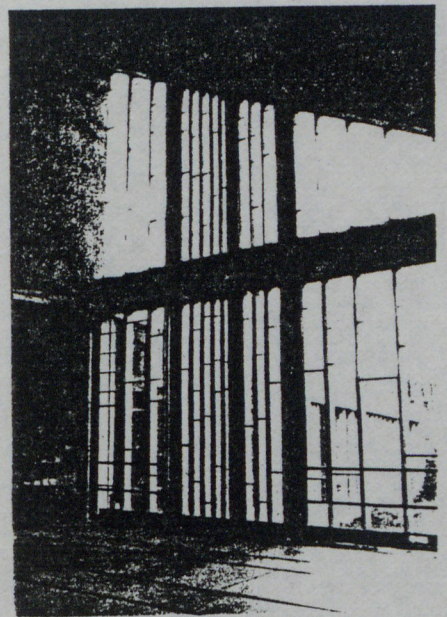
Les percements ne sont pas des "fenêtres sur le monde" mais des ouvertures sur la lumière, la lumière intérieure. L'espace invite à la réflexion sur son propre parcours. Celui qui est proposé au promeneur, inspiré par la perception visuelle et kinesthésique de la matière, n'est que le moyen d'accéder à des sentiments proches de l'état permanent d'éveil, de découverte, de surprise, de remise en question.

La matière est suffisamment contrastée et brutale pour rappeler qu'à l'image de l'architecture présente, l'éthique du monde s'accommode d'une ordonnance bien aléatoire entre le bien et le mal, que toute "solution" comme toute "signification" dépend du point de vue de l'énonciation, lequel installe la possibilité d'évaluer les discours et les jugements des hommes.

Figure 4



Le réfectoire



Le cloître

MODES DE PRIVATISATION

Manar HAMMAD
Groupe de Recherches
Sémio-Linguistiques

0. RELARQUES LIMINAIRES :

Cet article reprend les données rapportées dans notre article intitulé RITUELS SACRE / RITUELS PROFANES , où nous avons relaté cinq expériences de manipulation territoriale menées au couvent de La Tourette en 1982. Ce texte, publié dans l'ouvrage collectif "Espace : Construction et Signification", analysait les événements à partir d'un point de vue précis : identifier les rituels sociaux et en rechercher le modèle. En reprenant le même matériau ici, nous l'interrogeons d'un autre point de vue : celui de la structure du public et du privé. Bien que la lecture de la présente contribution puisse à la rigueur se faire sans report au texte cité, nous recommandons vivement de le lire au préalable, ou de s'y référer au fur et à mesure.

1. LE PRIVE :

Selon un rituel déjà bien établi chez les sémioticiens, on peut consulter le dictionnaire. Le Robert dit, à l'article PRIVE :

1. Où le public n'a pas accès, n'est pas admis.
2. Individuel, particulier (opposé à collectif, commun, public).

Le premier sens cité est spatial. Cependant, le terme est plus général, il peut aussi bien qualifier des choses, des personnes, ou de l'information. A titre d'hypothèse heuristique, nous essaierons de partir des cas de manipulation spatiale pour élaborer un modèle du privé, de sa syntaxe, et de son expression.

En considérant les deux définitions du Robert (Le dictionnaire en donne d'autres, lesquelles n'apportent pas d'éléments nouveaux pertinents pour notre propos ici), il y a trois termes explicitement mentionnés : Un lieu ; Un public ; Un particulier ; liés par deux actes apparentés : accéder, admettre.

Si on analyse l'implicite de ces définitions, on pourrait dire que si le public n'a pas accès à ce lieu, le particulier y a accès, et que c'est même souvent ce dernier qui peut admettre ou ne pas admettre le public.

En termes sémiotiques, il y a trois acteurs jouant quatre rôles actantiels :

Le lieu, que nous appellerons A1 ;

Le particulier, ou A2, dont l'accès est proprement une compétence modale : il peut se conjindre à A1 ;

Le public, ou A3, dont l'accès est, de façon générale, non-autorisé : il ne peut pas se conjindre à A1 ;

Une entité compétente, A4, capable d'autoriser l'accès de A2, ou même celui de A3 dans certaines conditions.

C'est probablement un destinateur qui actualise LE SUJET.

Le dictionnaire n'ajoute pas que c'est parfois le particulier qui autorise ou interdit l'accès. Ce cas de syncrétisme de deux rôles actantiels investis dans le même acteur n'est pas le cas général, et il n'y a pas lieu de l'ériger en règle.

En remplaçant les termes "accès" et "admission" par le concept plus général "d'établir la conjonction", modalisé par le pouvoir, on peut étendre la définition et le modèle à des objets non-spatiaux. On pourra parler ainsi d'un ballon posé sur la plage, ou du montant des revenus encaissés et des impôts payés : ils ne sont pas publics dans la mesure où leur accès est contrôlé au profit de leur "propriétaire".

En remplaçant les termes "accès" et "admission".

2. PRIVE ACTUALISE/PRIVE VIRTUALISE

Ainsi défini, l'objet privé est caractérisé par la modalité du pouvoir faire (le faire étant d'opérer la conjonction). Les sujets et l'objet impliqué sont donc repérables à l'étape de l'actualisation dans le parcours narratif. Or l'actualisation présuppose une étape antérieure, celle de la virtualisation, et l'on pourrait se demander comment se caractérise les différentes instances du privé à ce stade là. Le privé est-il reconnaissable avant son actualisation ? si la réponse est positive, la modalité du pouvoir apparaîtra comme nécessaire et non suffisante pour la description. Considérons le cas de la personne qui, se trouvant seule dans sa cellule, entend frapper à sa porte : un tiers se présente et voudrait entrer. La personne à la porte relève de l'actant A3 (public). En frappant à la porte, elle manifeste qu'elle veut au moins communiquer avec A2 : en effet, elle pourrait fort bien repartir après avoir obtenu un renseignement. En exprimant qu'elle désire visiter la cellule, elle manifeste clairement un vouloir accéder. C'est donc un sujet virtuel dans un programme qui touche le domaine privé. A2 se trouve placé devant un choix : faire entrer, ou renvoyer. C'est-à-dire accorder la compétence selon le pouvoir, ou la refuser. Deux remarques s'imposent :

- A3 peut ne pas solliciter explicitement ce pouvoir. En exprimant seulement son désir, il laisse entendre que la réalisation dépend de l'actualisation que l'autre peut accorder ;

- Si A3 exprime ce désir, c'est qu'il croit qu'il est réalisable. Il croit donc que A2 lui accordera et l'actualisation et la réalisation (laquelle advient dès que l'actualisation est opérée).

Il importe peu de préciser sur quoi se fonde cette croyance. Les possibilités sont multiples, la plus banale étant la connaissance mutuelle des deux personnes impliquées. Par contre, le fait d'exprimer la demande présuppose qu'elle est fondée. Ainsi, derrière A3 se profile une entité qui justifie sa demande. Nous reconnaissons ici la figure actantielle du Destinateur mandateur, que nous désignerons par A5.

Recevant la demande, l'acteur jouant le rôle de l'actant A2 se trouve projeté dans le rôle de A4 (Destinateur actualisateur), confronté non seulement à A3 (visiteur) mais aussi à A5 (Destinateur mandateur). Si A3 vient au nom de l'amitié, A4 ne peut le renvoyer sans renier simultanément cette amitié. Un tel affront est producteur d'inimitié. A4 peut réagir ainsi si A3 lui est indifférent. En admettant A3 dans l'espace A1, A4 accepte en fait la validité des liens A3-A5 et A4-A5.

Cette séquence est, à proprement parler, une proposition de contrat, suivie d'acceptation ou de refus. Le pouvoir faire caractéristique du privé présuppose donc l'établissement d'un contrat dont nous n'entrevoions que la phase terminative. En effet, avant que A3 ne frappe à la porte, celle-ci était soit ouverte (première expérience), soit fermée (deuxième expérience). Analysons donc cette porte et l'effet de sens que produisent ses deux états.

Il serait hatif de croire qu'une porte fermée énonce quelque chose d'équivalent à "vous ne pouvez pas entrer". En fait, si elle n'est pas fermée à clef, on peut entrer. Même plus: certaines clefs sont symboliques, au point qu'on peut ouvrir avec un clou. L'archétype de ces serrures symboliques se rencontre chez les Touaregs, nomades du Sahara, où des cadenas ouvragés en fer forgé servent à fermer des sacs de cuir: le premier coup de couteau est susceptible de libérer le contenu enfermé, si l'on n'emporte pas le sac lui-même.

Si elle ne signifie pas "vous ne pouvez pas entrer", que signifie donc la porte fermée? Un grand nombre d'énoncés verbaux sont susceptibles d'être invoqués pour expliciter cela:

1. Ceci est privé ;
2. Ceci est à quelqu'un ;
3. Ceci n'est pas à vous ;
4. Ceci n'est pas à tous ;
5. Entrée interdite ;
6. N'entrez pas ;
7. Je désire que vous n'entriez pas ;
8. Vous ne devez pas entrer.

...

Les quatre premiers énoncés, centrés sur l'objet et la relation de propriété, se ramènent, par l'analyse du privé et de l'appartenance, à l'énoncé "vous ne pouvez pas entrer" que nous venons de récuser.

On peut donc les écarter. L'énoncé 5 "Entrée interdite" objectivise l'interdiction, laquelle est explicitée dans les trois énoncés suivants où nous retrouvons les rôles actantiels lieu (A1), maître des lieux (A4), et visiteur (A3).

Ce que la porte fermée énonce, ce qu'elle fait savoir à A3, c'est que A4 est un sujet qui cherche à le virtualiser: au vouloir entrer potentiel de A3 se trouve opposé un vouloir contraire. La porte fermée est donc une proposition de contrat, sous-tendue par le désir d'être tranquille: A4 cherche à produire chez A2 (dans certains cas, A4 et A2 sont syncrétisés dans le même acteur) un état modal de bien-être. Notons tout de suite l'originalité de la chose, malgré la banalité de l'exemple: A4 propose un contrat de faire à A3 pour garantir une modalité d'état à A2.

Si A4 n'est pas hiérarchiquement supérieur à A3, la proposition de contrat adoptera la modalité du vouloir :

7. "je désire que vous n'entriez pas" ;

Mais si A4 est hiérarchiquement supérieur à A3, la proposition de contrat prendra la forme déontique :

8. Vous ne devez pas entrer.

Ainsi, l'énoncé de la porte fermée est SYNTAXIQUEMENT LIE au rapport de compétence présupposé entre l'actant l'espace et l'actant visiteur. Comme nous n'avons pas de renseignements a priori sur les liens entre A4 et A3, ni sur le contrat social qui les lie, nous arrêterons ici le parcours rétrospectif que nous avons adopté à partir de la définition du privé par le ne pas pouvoir faire, quitte à le reprendre ailleurs. Nous nous contenterons de donner comme exemple les bureaux administratifs, où les supérieurs hiérarchiques entrent toujours facilement dans les bureaux de leurs subordonnés, alors que l'inverse exige parfois des trésors d'ingéniosité.

Arrivant devant la porte fermée de A2, A3 peut soit accepter le contrat proposé, et rebrousser chemin, soit considérer que le dit contrat est conditionnel: le "n'entrez pas" ne s'adresse pas à tout le monde. C'est pourquoi il frappe, et faisant savoir qui il est, propose un nouveau contrat.

Si la porte est ouverte, les choses sont plus simples: l'interdiction d'entrer n'est pas exprimée. Cela signifie-t-il automatiquement qu'il y a autorisation, ou

memes invitations ? Là encore, la réponse n'est pas unique : elle est dépendante des relations entre A4 et A3, de leur histoire antérieure.

Les choses se compliquent si la porte est ouverte et que le maître des lieux est absent. S'il n'y a aucun signe d'occupation dans une cellule vide, celle-ci peut être visitée, et même investie (cf expérience 3.3/4.2 pp 219-224).

S'il y a des signes d'occupation, ils fonctionnent comme des messages faisant savoir qu'il existe un maître des lieux, même s'il est absent. Ils invitent donc à l'attendre et à solliciter son autorisation. Le non respect de cette invitation équivaut à une agression, qui peut être mal reçue.

En combinant les possibilités de porte ouverte/porte fermée, et celle de cellule vide/cellule occupée, nous obtenons quatre possibilités que nous proposons de ranger ainsi, en correspondance avec l'explicitation de leur énoncé implicite :

- A. Cellule occupée, porte fermée....invitation
 négative contrôlable
- B. Cellule occupée, porte ouverte....invitation
 positive contrôlable
- C. Cellule inoccupée, porte ouverte....invitation
 positive incontrôlable
- D. Cellule inoccupée, porte fermée....invitation
 négative incontrôlable.

L'invitation négative étant celle de ne pas entrer, l'invitation positive étant celle d'entrer. La notion de contrôle de l'invitation est liée à la présence de A4 qui peut (ou ne peut pas) gérer l'accès de A3.

Ceci fait apparaître l'interaction A4-A3 sous un nouveau jour :

cette étape virtualisante peut être considérée en elle-même comme une épreuve, laquelle présuppose sa propre actualisation et sa propre virtualisation. Son actualisation réside dans les moyens que se donne A4 de mener à terme le programme qu'il propose (exemple : blindage des portes, qui doivent résister à une agression déterminée, ou chaîne qui permet de maintenir la porte entrebaillée dans la phase de négociation d'ouverture).

Avant de passer à l'analyse de ces étapes présupposées, nous proposerons un carré qui articule les quatre possibilités notées ci-dessus :

A
invitation négative
controlable
cellule occupée
porte fermée .

C
invitation positive
incontrolable
cellule inoccupée
. porte ouverte

D
invitation négative
incontrolable
cellule inoccupée
porte fermée

B
invitation positive
controlable
cellule occupé
porte ouverte

Ceci rend compte taxinomiquement des exemples qui nous servent de point de départ. Les possibilités syntaxiques n'ont pas été manifestées, ce qui empêche de vérifier la validité dynamique du carré.

3. VIRTUALISER LA PROPOSITION DE CONTRAT :

Les manipulations du réfectoire sont plus révélatrices à ce sujet, même si nous avons la question en parlant des cellules. L'expérience 3.3/4.3 pp 220-226 évince un groupe (A2) de sa table (A1). Elle est menée par un groupe de stagiaires jouant le rôle de A3 (visiteur), après avoir discuté en atelier.

Lors de cette discussion, les stagiaires ont clairement sollicité mon autorisation. Je l'ai donnée, en tant que responsable de l'atelier. Si l'expérience se déroulait mal, et que le conflit éclatait, il fallait que j'intervienne pour rétablir la sérénité. Le rôle de responsable d'atelier faisait de moi, dans cette affaire, le représentant du Destinateur mandateur A5, au nom duquel A3 agit.

En l'occurrence, je me serais moi-même réclamé de la science et de la production du savoir: il n'en fallait pas moins pour justifier l'impolitesse caractérisée qui allait être perpétrée.

En fait le conflit public fut évité, et lorsqu'il éclata de façon étouffée, il a bien fallu que j'intervienne, avec mes destinateurs à la rescousse.

Dans cette expérience, le territoire visé n'est pas clos. Il n'y a donc pas de porte qui énonce la proposition de contrat. Le lieu se réduit à une table carrée entourée de 7 chaises, la dissymétrie étant créée en plaçant, du côté de l'allée centrale, une seule chaise au lieu des deux placées le long de chacun des autres côtés.

Ce qui a permis l'identification d'une territorialité liée à la table située dans un coin du réfectoire, près des cuisines, du téléphone et du micro, c'est l'itération de la conjonction de cette table avec les memes personnes, lesquelles étaient repérées puisqu'elles assuraient soit la gestion des lieux soit celle du stage. La "table du pouvoir" a donc été identifiée par la répétition d'une meme relation entre les memes termes.

Dans ce cas particulier, il avait suffi de trois pour que la régularité du phénomène soit identifiée.

Rappelons que dans le cas de la personne qui a fait l'objet d'une tentative d'éviction de sa cellule (expérience 3.2/4.2 pp 219-225), cette personne était attachée à un lieu où elle n'avait dormi que deux nuits.

La brièveté des durées impliquées explique peut-être la facilité relative avec laquelle ces manipulations ont pu être menées sans provoquer de conflit majeur. Il est probable que si l'occupation préalable avait été perçus comme plus intangibles.

En fait, l'itération n'est pas le seul aspect possible surdéterminant la jonction : la continuité, la régularité, et en général la stabilité du phénomène aboutiraient au meme effet.

Dans tous les cas, il s'agit de la surdétermination modale d'un état : il en a été ainsi, cela devra continuer ainsi. Ce qui fonde le droit à un lieu, c'est un état de fait permettant de construire une prospectivité : c'est un passé qui permet de prédire un futur. La modalité du pouvoir projetée sur l'avenir (pouvoir laisser entrer, pouvoir admettre, pouvoir laisser se joindre) se réclame d'un destinataire de facto : la répétition pragmatique, l'exercice non contesté de cette meme modalité.

Dans cet exemple, banal et commun dans la vie quotidienne, nous voyons une relation intéressante entre deux modalités : le pouvoir faire n'a besoin, pour se justifier, que de la stabilité de son exercice. Il n'en reste pas moins que cette virtualisation-validation est fragile.

Car si la table occupée n'a pu être réclamée et récupérée, c'est parce qu'on ne pouvait opposer aux "occupants" une argumentation claire et facilement acceptable. Il aurait fallu, pour les déloger, commencer à expliquer que cette table est réservée. Or c'est d'autant plus difficile à dire qu'il n'y avait aucun signe de réservation pour proposer un contrat équivalent à "prière de ne pas s'asseoir à cette table". L'expérience du lendemain (3.4/4.4 pp 222-227 : évincer brièvement un grand nombre de personnes au réfectoire) jouera entièrement sur les diverses manières de proposer un tel contrat et de le faire respecter.

Mais il y a plus. Ce que nous touchons dans ces exemples, c'est la validité d'une justification "de facto". Le sentiment de propriété que peut éprouver l'utilisateur habituel d'une table est fondé sur aucune règle acceptée par tous. A l'itération fondatrice du privé de facto les occupants opposent un principe qui, dans les circonstances du réfectoire, apparaît inattaquable : c'est le droit du premier arrivé.

Leur présence, leur refus de céder un chaise, leur pouvoir être conjoints avec le lieu, sont fondés de jure. Et c'est pourquoi ils gagnent cette manche.

En somme, nous assistons à un conflit entre A2 et A3. Au lieu d'en venir aux mains, chacun des actants interroge son destinataire mandataire. A2 a pour se justifier un droit de facto (A4) fondé sur l'itération. A3 se réclame d'un droit de jure (A6), celui du premier arrivé. En fin de compte, ce n'est pas A2 qui a perdu devant A3, mais A4 devant A6.

Ceci est révélateur de la situation du réfectoire, où l'absence de limites matérielles investies des modalités virtualisantes (prière de ne pas se joindre) et/ou actualisantes (un mur ne permet pas le passage, en même temps qu'il invite à ne pas passer) place les propriétaires potentiels des lieux dans la situation décrite par la case C du carré précédent : invitation positive incontrôlable. Deux moyens de contrôle apparaissent du même coup :

- les limites matérielles, qui ne sont que des réalisations particulières de valeurs modales ;

- la présence sur place. L'antériorité de la présence n'est pas un moyen de contrôle mais le principe invoqué pour justifier l'action. La présence permet de négocier la jonction, au nom de règles implicites qu'il suffit d'invoquer.

4. VALIDATION DU CONTRAT :

Lorsque l'occupant habituel de la table laisse les "occupants" occuper sa table, il valide positivement leur faire. En ce domaine, le laisser-faire équivaut à une reconnaissance de facto. On peut y opposer une reconnaissance de jure, mais cela ne va pas toujours sans poser quelques problèmes. Ainsi, la loi néerlandaise reconnaît aux squatters un droit, et le légitime propriétaire ne peut les expulser que s'il offre une contrepartie à ces droits. L'occupation des lieux, reconnue de facto par l'absence de réaction prolongée, fonde un nouveau droit.

Une situation similaire prévaut chez les groupes nomades ou semi-nomades, où les règles ne sont pas écrites : ce sont les habitudes, la répartition des circuits des circuits de déplacement, et quelques batailles pour les points d'eau, qui fondent le droit territorial alors qu'aucune marque matérielle ne vient "réaliser" les modalités virtualisantes et/ou actualisantes. Seules les

populations voisines les connaissent, et les respectent en temps normal.

L'arrivée d'un étranger qui ne sait pas où sont les limites et les territoires est porteuse de désordres. Ou bien on lui pardonne, car il est ignorant, ou bien il paraît dangereux, et malgré son ignorance réelle ou feinte, il subit les conséquences de son agression.

Dans une culture donnée, tout objet appartient à quelqu'un. Ceci relève du contrat social et non d'un état des choses. Les objets et les lieux privés reçoivent un traitement spécial permettant de les contrôler. Tout marquage de cet ordre énonce "cet objet appartient à un tel". Ce qui permet, le cas échéant, de le retrouver et de le restituer.

Dans les lieux non-privés, deux situations peuvent se présenter :

- le contrôle est délégué à un actant collectif qui assure le contrôle. C'est en particulier le rôle de la police, mais l'entretien des routes relève d'une telle logique aussi bien ;

- le contrôle est suspendu. La suspension est rarement totale. Elle a été complète dans le Far West, dans des circonstances historiques. Mais elle est pratiquée à des degrés divers dans des lieux qui servent à réguler l'interaction.

La régularité de la pratique suffit à justifier ces modes de faire, que nous illustrerons en revenant au cas de la visite des cellules (3.1).

5. EXPLOSION DE L'ACTANT ESPACE :

plusieurs reprises, lorsque le visiteur A3 fait irruption chez l'habitant A2 de la cellule A1, A2 mène A3 sur le balcon. Ce faisant, il reproduit un mécanisme ordinaire bien connu dans les maisons : on reçoit les visiteurs au salon. En d'autres termes, le salon est le lieu le plus public de l'espace privé qu'est la maison. Et dans les cellules de la Tourette, le lieu public est le balcon. Tout du moins, c'est cela que révèle l'analyse des comportements. Par conséquent, on reçoit au balcon.

Ceci veut dire que A2 ménage, à l'intention de A3, une fraction de son espace A1. A1 se divise donc en au moins deux parties :

- espace de A2 chez A2, réservé au maître de maison, et
- espace de A3 chez A2, réservé à l'interaction avec le public A3.

L'analyse des maisons japonaise, syriennes, et française révèle la même logique fondamentale. Il y a de bonnes raisons de croire que le modèle connaît une bien plus large extension.

Symétriquement, A3 réservera dans son propre espace un lieu où il pourra recevoir A2 à son tour. Car si le représentant de A3 venant chez A2 veut continuer à fréquenter A2, il faut bien qu'il le paie de retour. L'articulation de l'espace privé repose donc sur la reconnaissance d'au moins quatre espaces :

1. Espace de A3 chez A2
2. Espace de A2 chez A2
3. Espace de A2 chez A3
4. Espace de A3 chez A3

soit un schéma en carré :



La construction de ce carré sémiotique ne va pas de soi. Elle sera uniquement résumée ici. Entre les positions 2 et 1, la relation de contradiction est spécialement exprimée par la confrontation topique (cf notre article "l'espace ex-cathedra", in Le Bulletin N°7, EHESS-CNRS) dans la maison de A2. Une telle interprétation peut-être fondée sur l'analyse des investissements descriptifs et modaux de ces lieux.

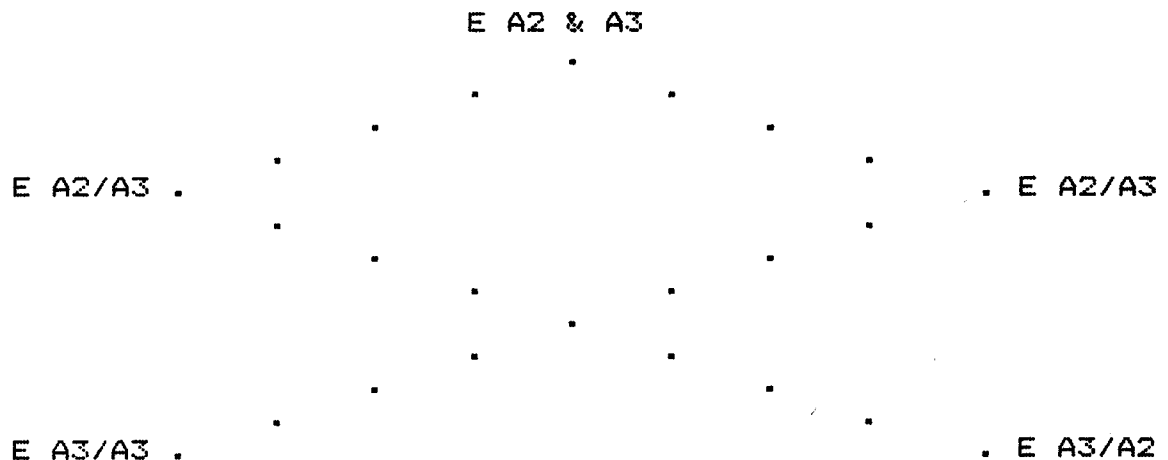
Entre les positions 2 et 3, la relation de contrariété est reconnaissable dans le contrat implicite de réciprocité, ainsi que dans la disjonction spatiale.

La multiplicité des acteurs susceptibles de représenter les actants A2 et A3 pose le problème des lieux réalisant la position actantielle A1 : ces lieux sont-ils jointifs, auquel cas tout lieu appartiendrait à quelqu'un ? La réponse est oui et non. Le contrat social invoqué à propos de la propriété des objets amène à dire oui : tout lieu appartient à quelqu'un.

Cependant, il est des lieux qui ne relèvent pas d'acteurs individuels tels que Dupont et Durand, mais d'acteurs collectifs tels que les municipalités ou les états. Ce sont des actants collectifs délégués à la fois par A2 et A3. Ils jouent le rôle de terme complexe, gérant des espaces contrôlés au nom de A2 et A3.

La Tourette, ce sont les espaces collectifs des couloirs, réfectoire, chapelle,...

D'où un cinquième terme au carré:



Si un tel schéma rend compte de l'organisation de jure des espaces, il ne rend pas compte de l'organisation de facto. Dans le réfectoire vide, les chaises et les tables ne sont attribuées à personne, et cela n'aurait aucun sens concret de dire qu'elles relèvent du couvent en tant qu'actant collectif : le couvent ne mange pas à 15 tables.

Il y a une suspension de l'attribution qui permet le fonctionnement.

A chaque repas, la règle du premier arrivé décide de l'attribution temporaire.

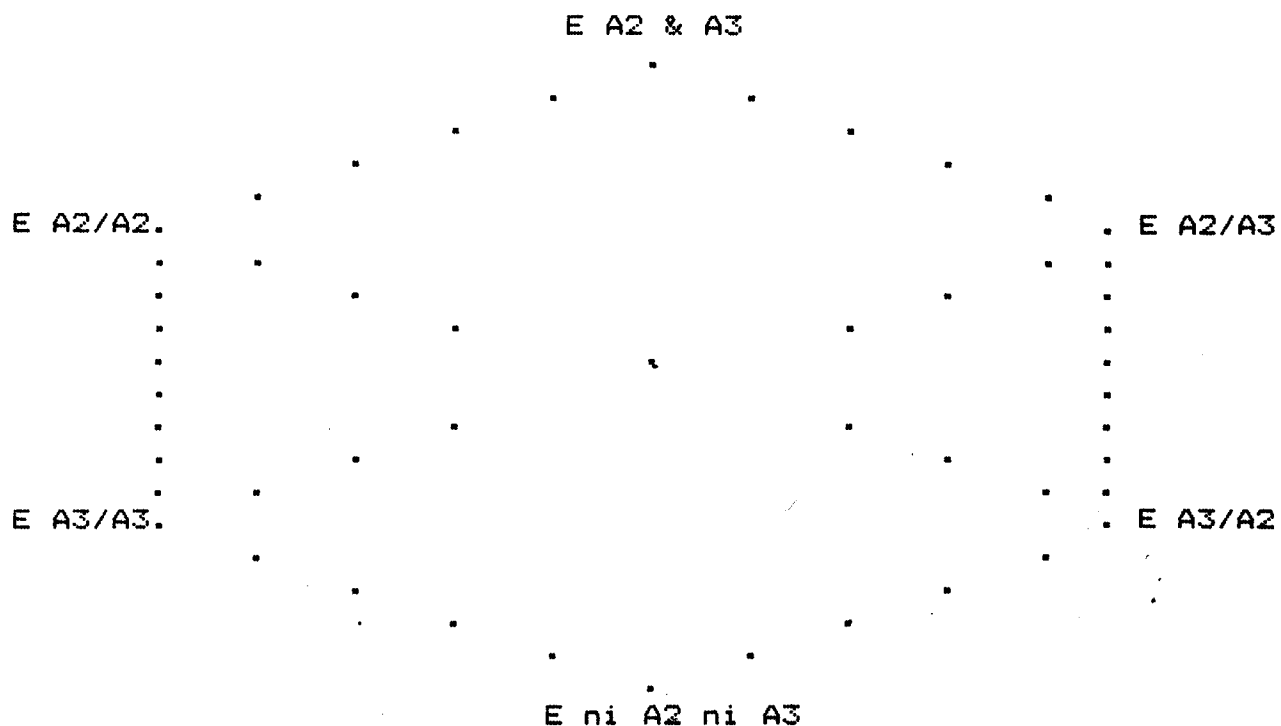
Mais il y a d'autres lieux de suspension. Un exemple typique serait le seuil d'une cellule, à l'extérieur de celle-ci. L'acteur A2 habitant cette cellule serait en droit de demander le pourquoi.

L'autre pourrait rétorquer que le couloir appartient à tout le monde. Cela ne serait pas exact : le seuil n'appartient pas à tout le monde, pas plus qu'il n'appartient à celui qui habite la cellule. C'est un lieu où il y a suspension de facto du contrôle. C'est là qu'on vient se tenir pour frapper à une porte, et si l'on repart, on n'est pas entré. Ce n'est donc pas la cellule.

Dans le Japon traditionnel, cet espace est clairement marqué : le bâtiment recule par rapport à la limite de propriété, ménageant entre la maison privée et la rue

publique un espace au contrôle duquel on renonce symboliquement, pour rendre l'interaction plus facile.

La pelouse nord-américaine joue un rôle similaire. Indépendamment des diverses manifestations qui peuvent le réaliser en diverses circonstances, nous proposons d'adjoindre cet espace comme sixième terme à notre carré des lieux :



En somme, ce lieu présumé par la définition du Robert éclate en six lieux articulés, mis en relation avec deux actants. Nous avons vu d'autre part que les actants A2 et A3 se réclament de Destinateurs mandateurs et juges, qu'ils passent par les étapes de la virtualisation, actualisation, réalisation et validation.

La description complète des relations entre ces actants nous entraînerait trop loin pour cet article. Qu'il nous suffise de dire que l'articulation des lieux nous paraît aujourd'hui comme un paradigme où se développe en ses multiples composantes l'axe sémantique fondamental du public et du privé, lequel s'étend aux dimensions pragmatiques et cognitives, aux choses, aux corps et aux idées. Cette étape n'est qu'un jalon dans le parcours de l'analyse.

Manar HAMMAD
Juillet 1985

LES "PATATES" DE LE CORBU
OU
COMMENT LIRE L'INFORMEL?

Jacques ESCANDE
Juin 1985

Si vous allez visiter le couvent de La Tourette, avant d'en franchir l'entrée principale vous vous arrêterez quelques instants sous le passage couvert qui la précède, un bureau de renseignements vous y attend. Encadrant celui-ci, vous trouverez également deux bancs-peu confortables, il est vrai - invitant à une légère pause avant d'entreprendre la longue visite d'un bâtiment dont l'ampleur architecturale n'a rien à envier à la majesté de la nature environnante. Assis sur l'un de ces bancs, votre regard ne pourra pas ne pas être attiré puis intrigué par deux "tas" de béton, plus informes que bizarres, d'un mètre de diamètre environ, s'élevant à mi-hauteur d'homme et reposant directement sur la dalle porteuse qui relie l'endroit où vous vous trouvez au bâtiment tout entier. Dalle qui, derrière vous, surplombe sans protection aucune le vide intérieur comme extérieur du couvent. Si vous êtes tant soit peu curieux, vous vous approcherez alors de ces "tas" pour en faire rapidement le tour et, prenant garde de ne pas tomber, vous jetterez un coup d'oeil peu intéressé d'un côté, beaucoup plus de l'autre : celui qui vous fait découvrir - comme par anticipation - l'intérieur du couvent, son centre ouvert vers le ciel.

Que vous rejoignez votre place ou que vous décidiez de franchir le seuil du couvent, vous serez obligé de contourner à nouveau l'un de ces "tas". Et, en passant, vous vous demanderez sans doute : que signifient ces objets ? A quoi peuvent-ils servir ? Parties prenantes d'une architecture aussi pure et dure, géométriquement et matériellement parlant, faite tout en angles droits et en plans, même si quelques courbes sophistiquement bétonnées s'y ajoutent, que viennent faire ici ces deux "tas" aussi difficiles à dénommer qu'à définir ? Ils ressemblent au mieux à deux moitiés de patates tourmentées et abandonnées ici par un ouvrier qui n'aurait su où déverser un reste de matériau non utilisé au cours de la construction. LE CORBU n'était pourtant pas si fou pour ne pas avoir délibérément voulu (et réfléchi) ces objets, leur place, autant que leur forme, leur fonction autant que leur raison...

Si le projet sémiotique ne consiste absolument pas à dire le sens des choses - comme si "les choses" n'avaient qu'un sens, le vrai (!) - ne peut-il pas au moins en décrire leur structure signifiante ? Au sens propre du terme : leur rationalité signifiante.

Ayant ainsi dégagé leur appareil formel, on saura ensuite ce qui les rend aptes à recevoir tel ou tel sens particulier en fonction de l'usage qu'on en fera, de leur prise en considération par tel ou tel récepteur, de la situation contextuelle dans laquelle on les projettera. On pourra enfin les interpréter !

Décrire sémiotiquement les "patates" lecorbusiennes" du couvent de l'Arbresle, c'est permettre sinon de les lire, du moins d'en justifier une lecture possible.

Remarque :

Parler de forme en sémiotique ne se comprend qu'à partir de la double distinction fondamentale suivante (Hjelmslev 1) :

1- Expression vs Contenu :

L'expression correspond à ce que l'on nomme maintenant couramment le "signifiant" (Saussure), c'est-à-dire le côté perceptible des choses (ex. : un plan d'architecte, un bâtiment, dans leur aspect visible)

Le contenu correspond au "signifié", c'est-à-dire au côté conceptuel des choses (ex. : ce bâtiment est un couvent).

2- Forme vs Substance :

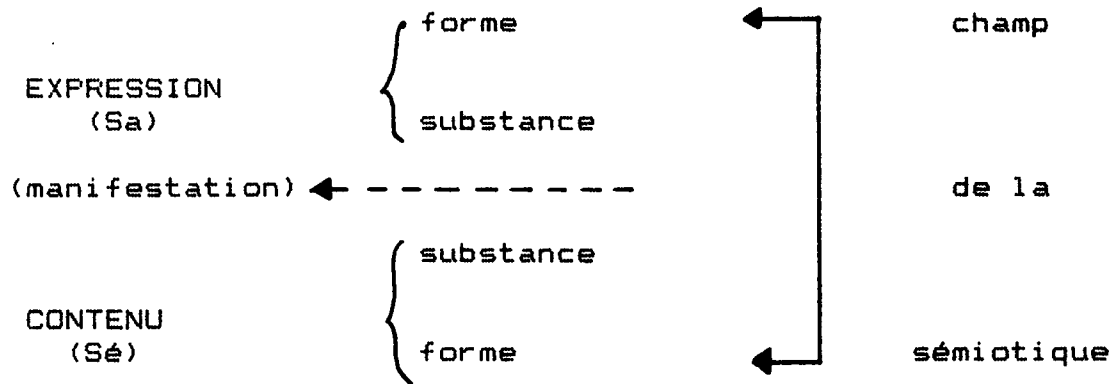
C'est cette deuxième opposition qui, en s'ajoutant à la précédente, fait l'originalité et aussi la difficulté de l'analyse sémiotique. C'est elle qui la rend opérationnelle autant pour les praticiens (concepteurs, évaluateurs) que pour les théoriciens (chercheurs).

Au plan de l'expression, la forme correspond à la grammaire des signes utilisés (ex. : lignes, couleurs, volumes articulés dans un dessin d'architecte) ; la substance de l'expression concerne le type et la nature des matériaux employés (pierre, bois, peintures) ;

Au plan du contenu, la substance renvoie à ce que signifie tel ou tel objet ou message (l'histoire racontée, le sujet dont on parle, la fonction ou la valeur économique, esthétique d'un bâtiment) ; tandis que la forme du contenu - objet propre à la sémiotique - est ce qui règle, articule ou régit la signification elle-même (le fait qu'un bâtiment quel qu'il soit a "du" sens, ne serait-ce que parce qu'il en manifeste certains effets au même titre que n'importe quel autre objet naturel ou culturel).

Le but d'une analyse sémiotique est de montrer que la signification de l'objet qu'on étudie s'articule, se fonde, se construit grâce à l'ossature que représente le

système de relations entre forme de l'expression et forme du contenu. Seule cette ossature formelle supporte, induit et justifie tous les effets de sens que l'on peut donner ensuite à cet objet.



Si une pyramide peut servir d'entrée à un musée, de tombeau à un pharaon, d'oratoire à La Tourelle - tous usages qui relèvent de la substance du contenu -, ce qui caractérise une pyramide, au plan de l'expression, ce n'est pas tellement ce avec quoi elle est faite : le matériau - substance de l'expression - mais c'est bien la forme de son expression : sa géométrie. Reste la forme de son contenu ?

Analyser sémiotiquement une pyramide, c'est arriver à dire en quoi une certaine forme de l'expression utilisant les catégories (spatiales) : haut/bas, point/plan, linéarité/orthogonalité peut être mise en relation avec les catégories formelles du contenu telles que : rationalité vs aberration ou rigueur vs fantaisie, par exemple.

Que dire des "patates" ?

1- Au plan discursif :

Spatialement situées sur l'aire d'un cheminement possible entre un banc et le bord d'une dalle surplombant ravin du côté extérieur, cour et cloître du côté intérieur, elles fonctionnent comme un signal (d'alarme) plus que comme une borne. Borne que l'on peut tout aussi bien ne pas dépasser que dépasser. D'où leur fonction signalétique annonciatrice d'un danger possible. La forme arrondie de ces objets implique qu'ils puissent être contournés en toute liberté, ce qui conforte leur fonction déictique d'avertisseurs seulement et non de barrières.

Ce premier parcours figuratif s'organise sur la dimension pragmatique ou somatique de l'espace, des

objets et des acteurs éventuels, et ceci dans un programme de déplacement.

Or se déplacer physiquement ne se fait jamais sans raison. A la dimension pragmatique s'ajoute donc une dimension cognitive où l'acteur peut évoluer entre un lieu de repos intellectuel tout autant que physique - le banc -, lieu d'attente mais aussi de réflexion, et le bord de la dalle, lieu dangereux (et peut-être mortel) mais aussi lieu de curiosité. Il permet de découvrir, de haut, un espace ignoré ou caché, et plus spécialement celui que l'on est venu visiter et connaître : le couvent et son intérieur.

Programme cognitif de quête, mais programme déceptif puisqu'il ne permet pas de se faire une idée de ce qui se passe à l'intérieur même du bâtiment, de savoir à l'avance en quoi consiste ce couvent et la vie qu'on y mène.

Les seuls prolongements possibles de ces deux types de parcours s'avèrent être :

- soit la chute (et la mort), si l'on dépasse la dalle,
- soit le retour au banc (d'origine) pour y réfléchir à nouveau,
- soit la poursuite de la visite avec la décision de franchir la véritable porte d'entrée du couvent,
- soit le retour chez soi.

C'est sur cette trajectoire, dans cet aller et retour entre une sécurité et un danger, une réflexion et une décision que sont placées ces "patates".

En définitive, on peut donc dire d'elles qu'elles remplissent une fonction démarcatrice, celle d'indiquer ou de suggérer un ou plusieurs choix possibles.

2- Au plan narratif:

Si l'on distribue les divers rôles actantiels correspondants aux parcours figuratifs précédents et uniquement limités à cet espace d'accueil, on est conduit à les répartir comme suit :

- Sujet opérateur: le visiteur
- Objet de quête: le couvent et son intérieur
- Destinataire: le visiteur
- Destinateur: les "patates"

En tant que construction architecturale elles participent au même rôle que le bureau de renseignements, sur le même emplacement: rôle d'orientation et de manipulation.

Elles sont dotées d'un certain /pouvoir faire faire/, faire avancer ou faire reculer.

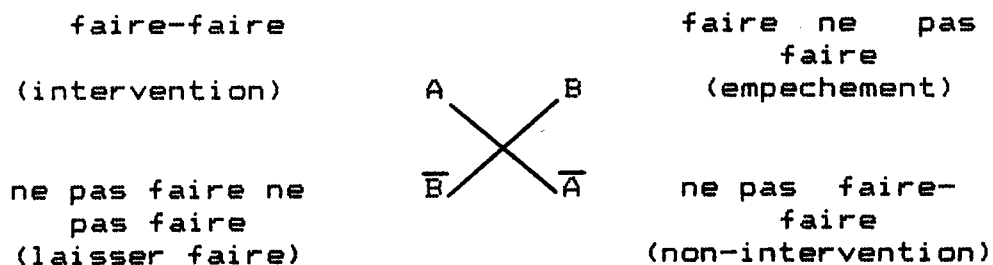
Elles sont donc modalisatrices d'acteurs qu'elles instaurent dans le rôle de sujet face à un programme de choix. Ce sujet qui, à l'origine, était modalisé dans

son programme de visite par un simple /vouloir (visiter)/ se trouve, une fois confronté à ces "patates", transformé en un sujet de /devoir/:

- au plan pragmatique: devoir avancer ou devoir reculer,
- au plan somatique: devoir (continuer à) vivre ou devoir (risquer de) mourir.
- au plan cognitif: devoir visiter ou devoir repartir.

Si l'on stabilise la position logique du OU BIEN/OU BIEN, qui est celle du choix, en imaginant l'arrêt du Sujet face à son programme, on tombe dans la position de l' /indécidable/. Or ce que signal les "patates" va au-delà. Dans un premier temps, elles font croire au Sujet qu'il est libre de s'avancer ou de ne pas s'avancer puis, dans un deuxième temps et quoique le Sujet fasse, celui-ci s'aperçoit qu'il n'est plus libre de ne pas choisir ! Il lui faudra de toutes manières avancer ou reculer, visiter ou renoncer... vivre ou mourir ! Engagé dans un seul programme, celui d'une visite, voici le Sujet placé devant une bifurcation (narrative), devant deux programmes différents sinon opposés. A lui de savoir lequel choisir !

En reprenant ici le carré sémiotique (2) de la manipulation(3) on s'aperçoit que la "patate", dans son rôle actantiel :



a) s'affiche, dans un premier temps, en position de destinateur passif d'un /laisser faire/ (B) qui instaure un Sujet dans une apparence de liberté, le dotant d'un /pouvoir choisir/ : ou démarrer la visite proprement dite du bâtiment en allant directement du banc à la porte d'entrée, ou faire un petit détour par l'arrière ;

b) se transforme, dans un deuxième temps, en destinateur actif d'un /faire-faire/ (A) instaurant un Sujet dans un /devoir faire/ (= ne plus pouvoir ne pas choisir) : ou tu entreras au (dans le) couvent, où tu repartiras d'où tu viens !

De la liberté dans l'alternative, on passe à une alternative orientée, axiologique.

3- Au plan des structures profondes :

Au départ, cette liberté dans l'alternative concerne autant le visiteur dans son programme de visite "cognitive" que l'observateur dans son programme de

visite perceptive. En effet, l'aspect de ces "patates", présentant une volumétrie bosselée, sans forme régulière, dégage un effet de sens de /non rationnel/, de /non fonctionnel/ laissant libre l'observateur d'y projeter telle ou telle signification, ou aucune.

Pour que cette signification se précise, il est nécessaire de faire le tour de ces objets et d'aller voir ce qu'ils cachent sans rien cacher, la dalle surplombante.

C'est ainsi qu'à l'aléatoire ou l'arbitraire succède le déterminé et le motivé d'une architecture caractérisée par la rigueur des formes et la rudesse du béton (4).

a) extérieur vs intérieur :

La première des "patates" protège l'accès au ravin extérieur, endroit relativement peu profond, recouvert d'herbe. Donc ne présentant de danger que relatif.

Par contre, la deuxième marque un parcours débouchant sur la vue plongeante d'une cour intérieure située deux niveaux plus bas. En cas de chute, on tomberait directement sur une dalle en béton, celle qui sert de toit au promenoir du cloître. Là le danger est réel.

b- système architectural vs système idéologique:

Deux "tas" de béton - avons-nous dit -, reliés par la dalle porteuse au bâtiment tout entier, c'est-à-dire à un couvent.

Cette relation de conjonction, au plan de la substance de l'expression architecturale par l'emploi d'un même matériau, à quelle autre relation de conjonction peut-on l'homologuer au plan de la substance du contenu, c'est-à-dire dans le système de valeurs sémantiques d'un monastère chrétien? C'est là qu'on passe d'une analyse purement descriptive à une lecture interprétative dans la mesure où il est fait appel au système idéologique du destinataire et/ou destinataire dans l'usage qu'il fait de son propre bâtiment.

Quoiqu'en disent certains architectes dont LE CORBU lui-même (5), le couvent - comme tout autre objet sémiotique - dégage un ou plusieurs effets de sens (6). Quand P. BELAUD pose la question "pourquoi Le Corbusier?" et y répond en justifiant le choix de cet architecte, il est conduit à associer ce qu'il prétend être la "pauvreté du matériau" à la "pauvreté évangélique". Ce qui n'est qu'une façon comme une autre de lire, c'est-à-dire d'interpréter béton et bâtiment. De plus, P. BELAUD trouve dans ce genre d'analogies une "raison d'espérer" qui devrait convaincre "les jeunes dominicains" de la réussite de leur mission. Ainsi il fait parler le couvent en l'intégrant dans la problématique qui est la sienne, dans son système de valeurs.

S'il en est ainsi, les "patates" ont aussi leur mot à dire, au même titre que le couvent et son église auxquels, de par une substance d'expression commune - le béton -, elles appartiennent.

Le danger qu'elles signalent, plus grand à l'intérieur (7) qu'à l'extérieur, et la nécessité d'un choix auquel elles renvoient - au plan des parcours somatiques - trouvent leurs correspondances dans l'idéologie chrétienne (8). Elles participent bien de la même fonction non seulement du bureau d'accueil, mais aussi du couvent tout entier dans le même /faire persuasif/.

Dans tout bâtiment, comme dans tout système de signes, rien n'est neutre, tout signifie!

1- Cf: Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit, J.M. FLOCH, éd. Hadès-Benamins, pp.189 - 192.

2- Ibid: pp.197 - 200.

3- Cf: Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Greimas & Coutès, éd. Hachette-Univ., p.220.

4- Cf: Espace: construction et signification, éd. de la Villette, p.82.

5- "Ce couvent de rude béton est une oeuvre d'amour. Il ne se parle pas. C'est de l'intérieur qu'il vit. C'est à l'intérieur que se passe l'essentiel".

Préface à la brochure Eveux, avril 1971.

(C'est nous qui soulignons).

6- Cf: le Colloque ARCHI-MEDIA, juin 1985, au Palais des Congrès.

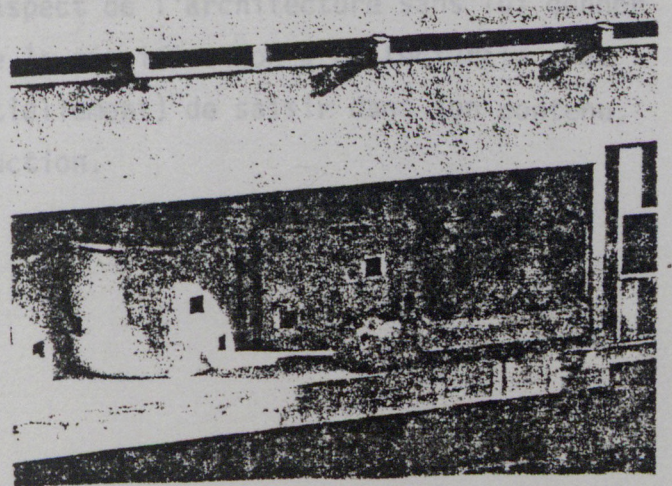
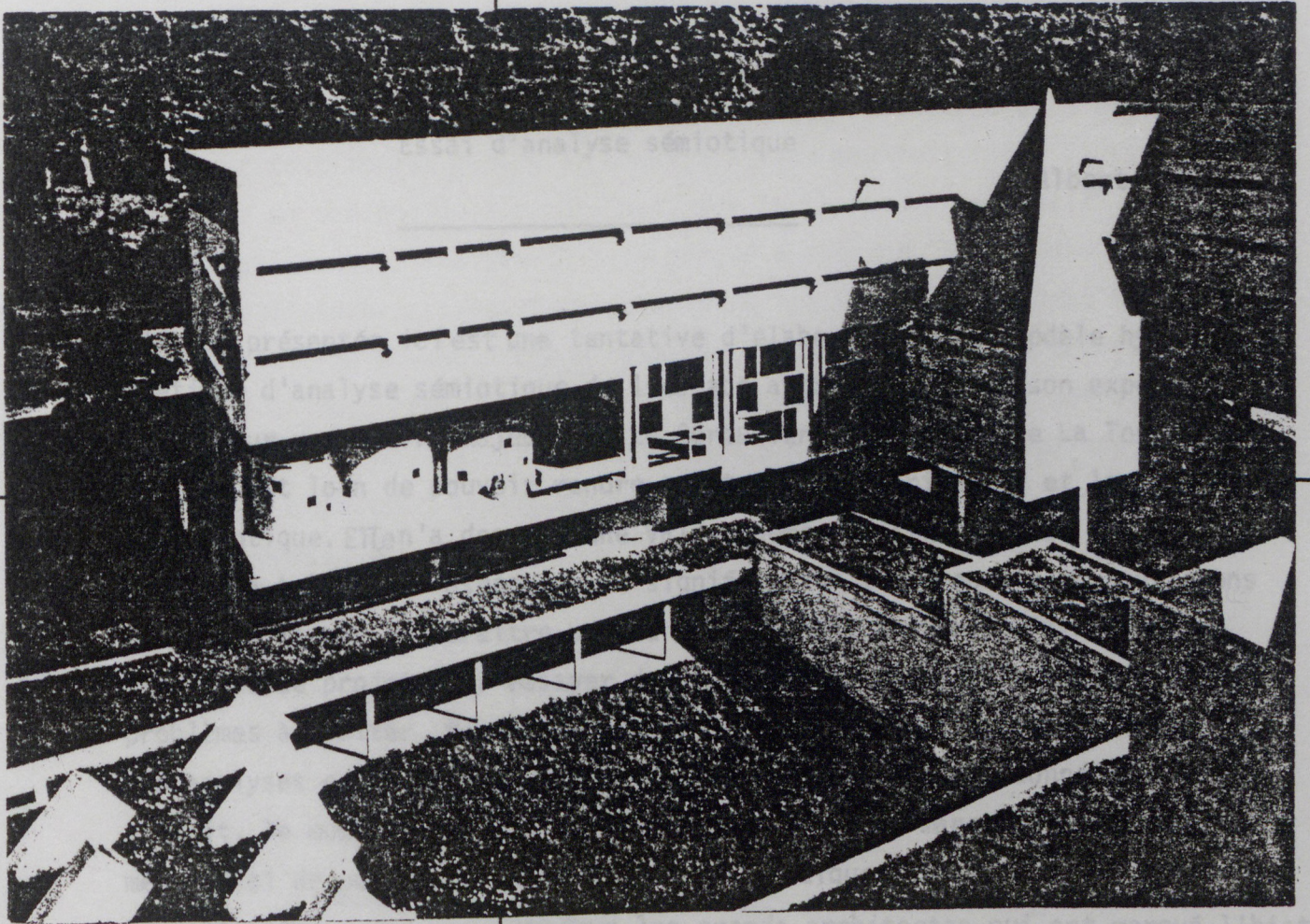
7- "Si ceux en effet qui se sont arrachés aux souillures du monde par la connaissance de notre Seigneur et Sauveur Jésus Christ se laissent de nouveau entortiller et dominer par elles, leur situation devient finalement pire que celle du début."-

II Pierre 2/20 (T.O.B.).

8- "Vois: je mets devant toi la vie et le bonheur, la mort et le malheur (...). Tu choisiras la vie pour que tu vives, toi et ta descendance, en aimant le Seigneur ton Dieu."- Deut. 30/15,19 ss. (T.O.B.).

"Les patates"

LE CORBUSIER



LE CORBUSIER

Le Couvent de La Tourette

Essai d'analyse sémiotique

Albert LEVY

L'étude présentée ici est une tentative d'élaboration d'un modèle hypothétique d'analyse sémiotique de l'espace architectural et son expérimentation sur une oeuvre majeure de Le Corbusier, le Couvent de La Tourette, or il est loin de pouvoir rendre compte de toute la richesse et la complexité sémantique. Elle n'a donc qu'une valeur démonstrative. Plutôt que de nous limiter à tel ou tel aspect de la signification architecturale, nous avons voulu, au risque de paraître un peu superficiel, traverser l'ensemble du processus de projet pour essayer de poser le mieux possible les différents problèmes à traiter. Nous pensons que c'est à travers la multiplication des analyses et le retour incessant entre le formulé et le donné que, petit à petit, le modèle pourra s'améliorer dans sa performance. Il nous permettra ici de parler de l'architecture monastique et de l'architecture de Le Corbusier; celui-ci, comme tous les grands architectes qui ont marqué l'histoire, n'a jamais envisagé le moindre aspect de l'architecture sans lui donner un sens. C'est cette construction de la signification architecturale chez Le Corbusier que l'on essaiera (partiellement) de saisir dans son contenu, en démontant son mécanisme de production.

I LE MODELE D'ANALYSE

1. L'approche sémiotique

La sémiotique aujourd'hui ne se restreint plus à l'étude des signes, et à leur reconnaissance (sémiologie), mais se penche plutôt sur la question de leur production, c'est-à-dire sur leur mode d'existence et d'organisation, sur tout ce qui permet et aboutit à leur manifestation. C'est, pour reprendre un concept de A.J. Greimas,¹ sur le "parcours génératif" de la signification que l'analyse doit se porter à présent. Si on pose l'hypothèse que l'espace architectural peut être traité comme un texte formant une totalité, un discours conçu comme un dispositif en "pâte feuilletée" constitué en un certain nombre de niveaux de profondeur superposés, il devient alors saisissable et définissable à travers cette superposition de niveaux distincts, renvoyant chaque fois à des structures sémiotiques particulières.

La proposition de "parcours génératif" avec ses différents composants est ici reprise, simplifiée, et homologuée avec les seules structures spatiales, appréhendées comme des structures sémiotiques, articulant espace et action.

C'est de la construction de ce parcours dont il faut essayer de rendre compte, en explicitant les différents niveaux de spatialité qui le constituent, avec les significations respectives qui leur sont corrélées, en rappelant que pour être traitée comme un langage, l'architecture doit répondre à deux conditions fondamentales: d'une part, elle n'a pas besoin d'être parlée pour signifier, et doit donc signifier elle-même directement, d'autre part, elle doit parler d'autre chose que d'elle-même, de la société où elle s'insère par exemple.

La forme architecturale étant au centre de l'investigation c'est par elle qu'il faudra commencer pour en donner une définition sémiotique.

2. La forme architecturale: hypothèse de définition sémiotique

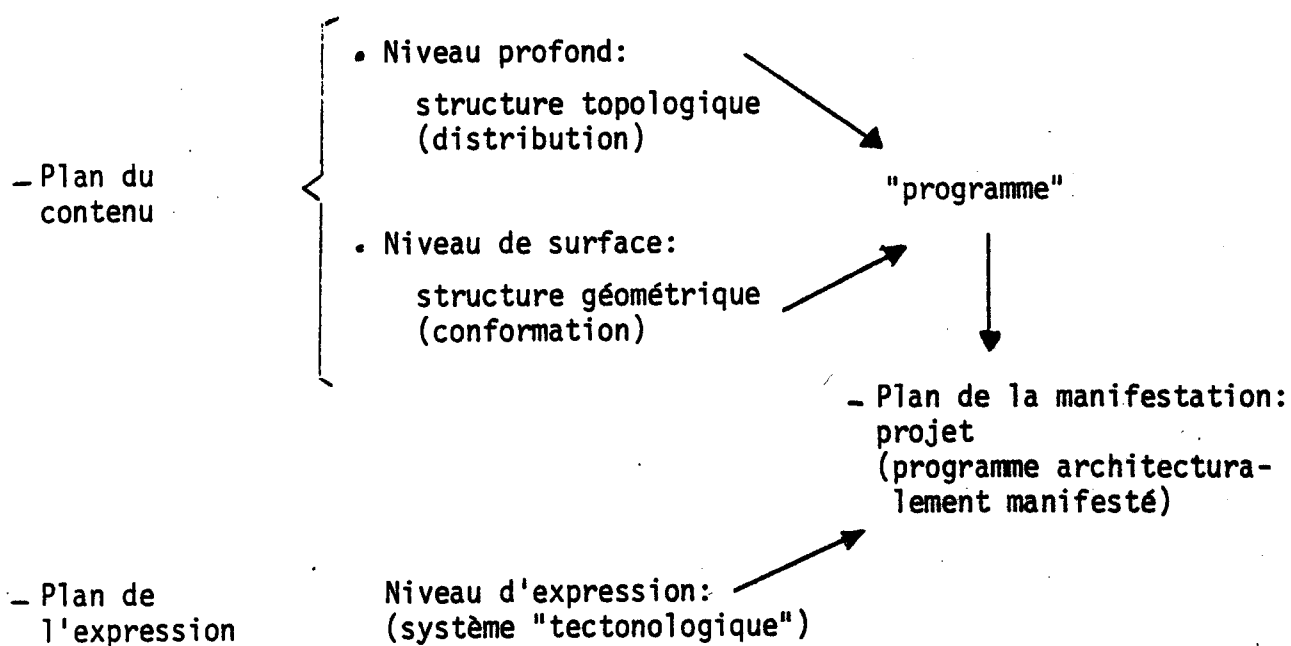
- a) La forme architecturale est envisagée ici du point de vue de la signification: elle est prise comme une structure signifiante. On peut essayer donc dans un premier temps de définir l'architecture comme une forme résultant de la réunion de deux "substances", deux matières: n'étant ni son contenu seul, la substance sociale, ni son expression seule, la substance physique, mais le lieu de leur convergence, l'architecture comme forme est une structure signifiante articulant ces deux plans.
- b) On peut ensuite reconnaître l'existence d'une forme propre à chacune de ces deux substances: une forme de l'expression, pour la substance physique, ou morphologie architectonique, et une forme du contenu pour la substance sociale ou morphologie sociale. Chacune de ces formes peut être isolée et analysée indépendamment. La forme de l'expression, ou forme architectonique, peut être ainsi entendue comme le langage spatial à travers lequel la forme du contenu est manifestée.

Mais cette jonction n'est possible que si une équivalence de principe entre les articulations du plan du contenu et du plan de l'expression est affirmée, et si la distance qui les sépare est couverte par des procédures de génération et des instances de construction, dont les différents niveaux restent à préciser, permettant de réunir progressivement les deux plans, et produisant ainsi la manifestation architecturale.

La forme architecturale se présente donc toujours comme un enchevêtrement complexe de manifestations spatiales relevant de structures historiques différentes dont il importe de distinguer les divers niveaux et que nous allons tenter de décrire.

3. Le parcours génératif du projet architectural: les 3 niveaux

Si l'on considère maintenant ce discours comme un tout de signification, c'est-à-dire comme un signe complexe, la répartition de ses différents niveaux à l'intérieur de son organisation en plans (Sa/Se) nous donne le schéma suivant :



La signification étant une articulation, chaque étape du parcours renvoie donc à un enrichissement et à une augmentation du sens. Chacun de ces niveaux étant relativement autonome par rapport aux autres, il sera possible d'élaborer des descriptions distinctes de chacun d'eux, mais il reste alors à expliciter le passage d'un niveau à un autre, ce que, dans la théorie greimassienne, on nomme "conversion", et qui est à distinguer de la transformation, parce que produisant à la fois une équivalence et un surplus de sens. En outre, il y a lieu de distinguer dans ces différents niveaux ce qui relève de la dichotomie système/processus, correspondant respectivement à la composante sémantique et à la composante syntaxique, c'est-à-dire, en gros ici, aux espaces élémentaires composants et à la composition spatiale.

C'est donc une tentative d'explicitation de ces paliers intermédiaires, avec leurs deux composantes, intervenant dans la construction de l'espace architectural, qui est proposée. Mais, disons le tout de suite, il ne sera pas possible, ici, dans le cadre de ce court article, de faire une analyse exhaustive de chacun de ces niveaux; nous ne développerons que certains aspects relatifs à ces différents niveaux en suggérant des pistes de recherche, en donnant des indications pour le travail à suivre. Une chose est certaine: ce modèle d'analyse hypothétique ne peut pas se satisfaire lui-même, mais doit être en mesure de rendre compte d'un certain type d'objet sémiotique: les organisations spatiales architecturales et urbaines. Ce n'est que par la confrontation avec le donné que le modèle pourra être amélioré et validé.

Avant d'entrer dans la définition de ces différents niveaux, quelques remarques s'imposent concernant les problèmes délicats de la typologie² en architecture, à laquelle nous allons devoir recourir pour l'élaboration de notre système de signification.

4. L'architecture et la question typologique

Comme pour tout champ de savoir, si la connaissance architecturale veut se constituer en discipline autonome, elle doit relever le défi que lui lance la typologie.³ Toute recherche scientifique, d'une manière générale vise à la reconstruction mentale d'une réalité afin d'en découvrir l'ordre sous-jacent, qui peut être appréhendé à travers une double démarche, non nécessairement opposée.

- 1° La réduction de la complexité du réel en quelques grandes classes à partir de certains critères, en ramenant la totalité des phénomènes observés à un petit nombre représentatif: c'est la démarche typologique.
- 2° L'élaboration d'un modèle logiquement cohérent qui traduit, en proposition générale, les principes d'organisation des phénomènes étudiés: c'est la démarche théorique.

L'une et l'autre ont une visée d'universalité et sont en rapport entre elles: la classification des faits permet de formuler des questions théoriques, le progrès théorique permet de réviser et d'affiner la typologie et ses critères (ici, en ce qui nous concerne, c'est la théorie sémiotique). On peut même dire qu'une typologie doit s'appuyer sur une certaine vision théorique si elle veut avoir quelques chances d'aboutir à des résultats marquants.

La typologie est donc de nature conceptuelle: appliquée à l'architecture elle cherche à construire des types purifiés et simplifiés qui recouvrent et englobent un grand nombre de cas concrets historiquement définis. La typologie ne peut être ni totalement empirique et concrète, reposant sur les notions de moyenne et de dénominateur commun (Gurvitch),⁴ ni complètement idéale et abstraite, reposant sur les notions de rationalité et d'accentuation des caractères (Weber),⁵ mais elle doit combiner les deux aspects pour donner lieu à une "typologie construite" (MacKinney).⁶

Toute l'histoire de l'architecture, et du savoir architectural véhiculé dans les traités, comportent une double tradition: une tradition classificatoire par la proposition de types architecturaux (De Vitruve à Alberti, Serlio, Palladio... Le Corbusier..) et une tradition théorique, par la construction d'un récit de légitimation basé sur un modèle matériel d'explication, cherchant des analogies entre l'architecture et le monde matériel, à travers des modèles tantôt organique (analogie avec la nature, la biologie, le corps humain..) tantôt mécanique (analogie avec la machine, l'industrie...).

Cette pratique théorique nous l'appellerons normative, et la typologie qui s'y rattache, typologie normative, car elle vise directement, en tant que discours opératoire, la production de l'espace, par rapport à l'autre pratique théorique qu'est la théorie cognitive, et la typologie cognitive qui s'y rattache, qui vise plutôt à décrire et expliquer, en tant que discours à caractère scientifique, la production de l'espace architectural. La question du rapport de ces deux discours est, selon nous, la question majeure posée à la théorie architecturale aujourd'hui.

Selon R. Barthes "le but de la recherche sémiotique est de reconstituer le fonctionnement des systèmes de signification autres que la langue selon le projet même de tout activité structuraliste, qu'est de construire un simulacre des objets observés".⁷

Le système de signification que nous visons en architecture est constitué de ses trois niveaux de signification, profond, surface, expression qui organisent le parcours génératif du projet, lequel peut se manifester à tout moment, lors du processus de projet, à travers l'articulation d'un plan de contenu et d'un plan de l'expression, dès que l'architecte se met à dessiner ou à noter. De même, lors de l'analyse d'un objet architectural lorsqu'on isole les structures profondes, et que l'on désire en rendre compte à l'aide d'un système de représentation, on arrête, et fixe le parcours génératif à un moment donné pour le manifester à travers un certain nombre de signes appropriés, afin d'en faire l'étude d'une manière isolée.

Pour réaliser cette extrapolation du parcours génératif de la signification, nous partons du postulat de corrélation entre espace et action: l'espace étant défini par l'action qui s'y déroule (rapport espace/acteur),⁸ or la sociologie nous enseigne que, dès qu'il y a société, toute action sociale est normée (Durkheim).⁹ L'analyse des actions (narrées graphiquement sur "papier") nous permet donc de reconnaître les stéréotypes des activités humaines et de construire des modèles typologiques et syntagmatiques qui rendent compte de leur organisation. Selon notre postulat de départ, les modèles typologiques d'action vont donner lieu à des typologies spatiales correspondantes: sémiotique de l'action et sémiotique de l'espace se trouve ainsi corrélées, et le parcours génératif de la signification, avec ses composants, extrapolé en parcours génératif du projet architectural.

L'opération typologique devra donc s'appliquer sur chacun des niveaux relevés, identifier ses composantes et les classer. Les types ainsi construits constituent le système des moyens de description, et des instruments d'explication du procès architectural propre à un modèle d'analyse sémiotique. Ils forment, en outre, c'est notre hypothèse, les principales catégories opératoires avec lesquelles l'architecte opère lorsqu'il élabore son projet.

Il nous faut à présent définir ces différents niveaux de signification où l'opération typologique devra intervenir.

La difficulté de l'opération et des problèmes qui se posent tiennent dans le choix des critères utilisés pour classer les formes architecturales, critères souvent mal explicités dans les travaux sur la typologie en architecture, d'où naissent bien souvent les malentendus actuels. Pour nous il ne saurait y avoir de critère exclusif de classification: les trois niveaux identifiés sont constitutifs de la forme architecturale dans son intégrité. L'autre problème est celui de l'évolutionisme: la typologie architecturale retrace-t-elle les différentes étapes du développement social? Dans l'état actuel de la question il est encore difficile d'y répondre.

5. Les différents niveaux de signification de la forme architecturale

5.1. Le niveau profond

La forme architecturale comme dispositif topologique: la distribution architecturale

Ce niveau profond correspondrait à l'espace topologique et à l'espace proxémique, renvoyant, pour la signification, aux contraintes sociales et culturelles du programme, et actualisant ainsi des typologies consacrées par l'histoire,¹⁰ c'est-à-dire produites par un consensus collectif à un moment donné, en un certain lieu, sur un dispositif spatial déterminé. Cette nouvelle conception de la dénotation spatiale nous amène donc à la situer, non à la surface, mais au niveau le plus profond du discours architectural.

- a) A ce premier niveau de saisie, la forme architecturale apparaît comme une structure sémiotique de correspondance entre une micro-organisation sociale et sa distribution spatiale donnant lieu à un dispositif topologique et proxémique¹¹ en rapport avec les usages et les moeurs d'une société qu'il sous-tend (E.J. Hall, 1971). Une distribution architecturale cristallise donc un modèle idéologique d'habitat (au sens large) qui traduit les rapports sociaux/mentaux particuliers à une collectivité (Levi-Strauss, 1958).¹² Si sur le plan dénotatif une distribution architecturale renvoie à des pratiques sociales données (définition de l'espace par ce qui s'y passe), sur le plan connotatif, et en rapport avec un programme précis, elle renvoie à un modèle idéologique d'habitat (exploitant les catégories sémantiques générales individuel vs collectif, privé vs public, et les axiologies /esthétique, politique, et rationnelle).¹³

Ce niveau profond de l'organisation architecturale renvoie, en raison de sa stabilité temporelle, à la "longue durée" sur le plan historique (Braudel, 1969)¹⁴ car cet étalement dans le temps est la condition même de la socialité d'une distribution architecturale.

Nous appellerons typologie architecturale distributive la prise en compte de ces dispositifs topologiques comme critère de classification de l'architecture donnant lieu à divers types distributifs essentiels articulés en programmes distincts. C'est la structure d'ensemble de ces différents programmes qui constitue le système social dans sa totalité (T. Parsons, 1961, Gurvitch, 1963)¹⁵ et qui, à son tour, renvoie à un type distributif urbain correspondant.

Dès qu'il y a société toute action est codée: les rôles sont définis par les collectivités qui sont elles-mêmes réglées par des normes répondant à des valeurs (T. Parsons, 1961). Il y a alors traduction des pratiques socio-culturelles dans des organisations spatiales fixes qui servent à organiser collectivement la population d'une société en établissant des codes spatiaux concrets et des modalités pratiques d'interaction. L'espace, idéalement libre, comme étendue, se fige et se gèle à l'usage, donnant lieu, par répétitions et combinaisons successives dans le temps à des distributions spatiales stéréotypées, qui sont à interpréter comme des modes de socialisation de l'espace: ainsi, le type distributif est à entendre comme une structure de correspondance stable dans le temps qui s'établit entre une distribution spatiale et une collectivité sociale historiquement définie (la famille par exemple). On dira de ces types qu'ils sont déposés par l'histoire.

La typologie distributive est donc l'étude de la distribution architecturale dans sa continuité, et de son maintien malgré les transformations qu'elle subit, mettant en évidence les invariants correspondants, qui sont de nature topologique et qui demeurent inchangés par une homéomorphie (l'homéomorphie jouant le même rôle ici que la notion d'égalité en géométrie euclidienne).

Une même distribution architecturale peut donc se convertir à travers plusieurs configurations architecturales (de nature géométrique).

- b) La proxémique, par contre, vise à poser les problèmes de disposition des sujets et des objets dans l'espace en termes de dimensionnement et de distance, à travers leurs significations, c'est-à-dire en y introduisant le facteur culturel. Dans l'usage que les sujets font de l'espace, elle doit également prendre en considération les mouvements des sujets et les déplacements des objets qui ne sont pas moins significatifs, à travers les transformations d'état qu'ils opèrent: elle s'intéresse donc directement aux relations spatiales quantifiées qu'entretiennent les sujets entre eux (éloignement vs proximité). Les questions relatives au dimensionnement des espaces et aux rapports de distance, renvoyant aux pratiques sociales, deviennent ainsi porteuses de sens. (E.J. Hall a été amené à proposer une classification de ces dispositifs, en dispositif fixe, semi-fixe, informel (libre), et des distances, en distance intime, personnelle, sociale, publique, en étudiant leurs variations à travers des cultures différentes.)
- c) La notion de distribution se rattache à la fois à la tradition architecturale (J.F. Blondel¹⁶ l'introduira pour la première fois en 1737), à la tradition sociologique et ethnologique (Levi-Strauss,¹⁷ 1958), ainsi qu'à la théorie sémiotique en tant que procédure taxinomique (Greimas,¹⁸ 1979) qui distingue la distribution paradigmatique (analyse sémique) et la distribution syntagmatique (ordre positionnel) et que nous interprétons de la manière suivante, et de façon très générale.

D'une façon générale, toute organisation sociale est basée sur un système idéologique pouvant donner lieu à différentes mythologies politiques, exaltant soit l'individu soit la collectivité, soit des dosages plus ou moins variables de l'un et l'autre pôle, et élaborées à partir de l'exploitation des catégories sémantiques fondamentales individu vs collectivité, et privé vs public, catégories qui ne se superposent pas mais se croisent pour produire quatre types de sphère spatiale, correspondant à notre distribution paradigmatique et qui peuvent prendre alors en charge une morphologie

sociale donnée et la qualifier. Les définitions (approximatives) de ces sphères sont par exemple les suivantes:

	privé	public
individuel	- lieux d'intimité stricte (habitat, intérieur)	- lieux de présentation au public (façade extérieure) accès)
collectif	- lieux réservés d'un groupe ou d'une collectivité (club, institutions privées...)	- lieux publics de la collectivité (domaine public) - institutions publiques

qui renvoient à une classification des pratiques sociales d'une manière générale.

Ces catégories sont culturelles et varient selon les contextes sociaux: le privé n'est pas le privé en soi, mais ce qui, à l'intérieur d'un univers culturel donné, est considéré comme relevant de la sphère du privé par opposition à ce qui est perçu comme appartenant au domaine public.¹⁹ Ces catégories très générales ont une valeur surtout opératoire et permettent d'introduire les premières articulations dans l'exploration d'une société et de son organisation, et à établir ainsi une classification des principaux espaces composants qui la constituent (sa distribution paradigmatique).

Quant à la distribution syntagmatique elle est déterminée par les différents rapports topologiques et proxémiques dont nous parlions plus haut, qui structurent ces différents espaces entre eux d'une manière significative, en rapport avec un contexte culturel précis.

5.2. Le niveau de surface

La forme architecturale comme configuration géométrique: la conformation architecturale

Ce niveau de surface correspondrait à l'espace géométrique et aux différents tracés régulateurs, qui, lorsqu'il ne sont pas eux aussi typologiquement codifiées, à travers des configurations précises, résultent très souvent du faire de l'architecte. Ce dernier dispose, en effet, en tant qu'instance d'énonciation, d'un certain degré de liberté pour mettre en discours les structures sémio-narratives du niveau profond, c'est-à-dire ici, mettre en géométrie les rapports topologiques et proxémiques, produisant ainsi des significations nouvelles.

- a) A ce niveau de saisie de la forme architecturale, il s'agit de voir comment la géométrie, ses figures et ses propriétés sont utilisés pour "rigidifier" une distribution architecturale: axialité, tracés directeurs, trames, figures... vont intervenir pour "mettre en géométrie" les dispositifs topologiques et proxémiques. Les significations rattachées à ce niveau de définition de la forme architecturale tiennent d'une part à la conception sociale que l'on se fait des mathématiques et du rôle qu'on leur attribue (v. leur rôle ordonnateur dans l'organisation de l'univers chez les pythagoriciens par exemple, qui est repris ensuite à la Renaissance, et qui, à travers la théorie des proportions, a constitué un registre important de signification pour l'architecture classique)(Wittkower,²⁰ 1973), ainsi qu'aux propriétés plastiques (semi-symbolique) des figures et des valeurs géométriques qui peuvent être exploitées pour renforcer une distribution architecturale.

Si sur le plan dénotatif la géométrie renvoie à ses signifés mathématiques immédiats, sur le plan connotatif, elle traduit l'usage particulier que l'on peut faire de la géométrie et des procédés géométriques, à des fins mystiques, artistiques, politiques, etc... .

Ce niveau de surface de l'organisation architecturale renvoie sur le plan de la temporalité, à la "moyenne durée". Un même type distributif (habitation par exemple) pouvant donner lieu à plusieurs conformations architecturales (variantes de logement) dans le temps.

Le problème qui est posé ici et celui de la signification des formes et des procédés géométriques: on peut relever 3 registres de sens qui s'y rattachent.

1. Un contenu géométrique qui est analysé par la science mathématique et qui dégage les propriétés des formes d'une manière abstraite et objective.

Par exemple la classification des formes ayant entre elles une parenté commune de structure: les formes planes régulières, les formes planes semi-régulières, les formes planes irrégulières, constituant les 3 grands types de formes géométriques connus.

2. Un contenu plastique qui est traditionnellement étudié par l'esthétique, qui tente de dégager le caractère expressif des formes à partir de leur utilisation concrète, leur destination, le rôle qui leur est dévolu dans la composition d'une manière concrète et subjective.

Il s'agirait pour nous de poser le problème de l'esthétique en termes de signification en postulant l'existence d'un langage plastique²¹, et chercher à comprendre comment il signifie et ce qu'il signifie. Les premières recherches dans ce domaine ont permis de réserver le nom de sémiotique semi-symbolique à ce type d'organisation de signification en raison d'une certaine conformité des deux plans du signe qui les constitue, d'une corrélation partielle (motivation) entre les plans de signifié et du signifiant.

Par exemple les propriétés des formes planes semi-régulières: symétrie relative et caractère oblong se traduisent plastiquement par des formes dynamiques, avec tension etc... .

Les propriétés des formes planes régulières: symétrie absolue et caractère rayonnant se traduisant plastiquement par des formes inertes et stables. Ces caractères plastiques peuvent, en outre, dans certaines conditions se doubler de significations poétiques et mythiques secondes...

3. Un contenu idéologique analysé par l'histoire ou l'ethnologie, qui cherchent à dégager les significations accordées aux formes par les sociétés selon la conception qu'elles en ont et l'usage qu'elles en font. Ce contenu est évidemment relatif et varie selon le lieu et le temps (v. le symbolisme du cercle, du carré par exemple).²² Cependant ce que l'on peut dire, après analyse attentive, c'est que ces trois registres, tout en étant relativement autonomes, entretiennent entre eux certains rapports d'équivalence et se convertissent les uns dans les autres par homologation.

Nous appellerons typologie architecturale formelle la prise en compte de ces configurations géométriques, ou conformation architecturale, comme critère de classification de la forme architecturale, donnant lieu à différents types formels (régulier, semi-régulier, irrégulier).

- b) Outre les formes géométriques, les autres procédés géométriques qui interviennent sont appelés tracés régulateurs²³ (ou tracés harmoniques). Ils consistent en un ensemble figuré de lignes dont le dessin coïncide avec les lignes principales et déterminantes d'une construction dont elles sont le support, et qui inclut, d'autre part, des mesures, des proportions et des formes pouvant exprimer des notions métaphysiques, idéologiques etc... liées à une certaine vision sociale des mathématiques et du monde. On relève deux grands types de tracés: les tracés arithmétiques (ou tracés statiques) dont les deux conditions sont le "commodulatio" et le "proportio", et les tracés géométriques (ou tracés dynamiques) liés aux propriétés de certains rectangles et aux nombres irrationnels. Lorsque le tracé arithmétique est réduit au tracé modulaire, sans la proportio, on a alors à faire à une trame simple.

A toutes les époques de nombreux architectes ont fondé consciemment leurs compositions sur des ossatures géométriques rigoureusement établies, s'imposant ainsi des contraintes indispensables même si

elles sont arbitraires, à la définition de toute production poétique. C'est ce que Jakobson²⁴ a traduit par le principe de la projection de l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique comme fondement de toute activité poétique.

- c) Les grands types compositifs, symétrique vs asymétrique (ou libre) peuvent être également rangés dans ces procédés géométriques de composition. Là aussi cette catégorie compositive a été surchargée de sens tout au long de l'histoire de l'architecture (v. le rôle de la symétrie dans l'architecture classique et son rejet par l'architecture moderne).²⁵

Pour conclure ce deuxième niveau, nous dirons qu'une même conformation architecturale peut se manifester à travers différentes "langues architectoniques", ou si l'on veut, une même configuration géométrique peut se réaliser dans différentes expressions architectoniques.

5.3. Le niveau d'expression

La forme architecturale comme expression physique: "la langue architectonique"

Ce niveau d'expression correspondrait, dans notre cas, au "langage architectural" stricto sensu, ou à ce que je propose d'appeler le "système tectonologique"²⁶ (par analogie au système phonologique pour les langues naturelles) qui doit lui aussi être considéré comme une production sociale, historiquement déterminé.

- a) C'est le niveau à travers lequel une conformation architecturale se manifeste physiquement, en rencontrant les contraintes liées à la substance de l'expression tectonique qui prend en charge le contenu.

Les principales unités morphologiques de l'expression sont les éléments de fermeture, d'ouverture, de couverture et de ligature (rapport au sol) dont les fonctions syntaxiques respectives sont le bornage, la connexion, le recouvrement, la liaison (au sol); ces unités sont elles-mêmes

décomposables en segments (ou tectonèmes) à leur tour analysables en traits distinctifs minimaux situés sur quatre dimensions (substance) principales: la modénature, la matière, la texture, la polychromie. A cette première segmentation générale il faut ajouter la supra-segmentation, réalisée par le décor et qui peut soit jouer sur le dimensionnement (quantité) ou sur le renforcement (accent) de tel ou tel segment, groupe de segments, ou d'éléments. La nature des accents ornementaux varie selon les systèmes architectoniques (géométrique / organique, abstrait / réaliste, figuré / symbolique). La supra-segmentation joue ici le même rôle que la prosodie pour les langues naturelles. La tectonologie aurait alors pour tâche d'analyser ces segments et de reconstituer le système d'ensemble où ils prennent place.

Si sur le plan dénotatif les différents éléments du langage architectural renvoie à la fois à des signifiés techniques (soutien statique p.ex.) et spatiaux (clôture de l'espace...), sur le plan connotatif la constitution de leur morphologie, et de leur modénature, renvoie à des significations d'ordre poétique, symbolique.. etc... relatif à la société qui les conçoit et les emploie (problématique de l'origine des ^{signes} architecturaux et de leur motivation). L'histoire de l'architecture a établi une périodisation de ses langages architectoniques en termes de styles.

Ce niveau d'expression de l'organisation architecturale renvoie en raison de son évolution plus ou moins rapide dans le temps à la "courte durée".

Nous appellerons typologie linguistique l'analyse d'un état de langue architectonique pour déceler soit sa parenté génétique avec d'autres langues de même famille, à partir de leur origine commune, soit sa parenté structurale avec d'autres langues architectoniques de même organisation. A partir de ces hypothèses, son étude reste à faire.

- b) La notion de style, utilisée par les historiens de l'architecture, empruntée d'ailleurs à la stylistique littéraire ne nous semble pas convenir ici pour parler du langage architectonique. En effet, le style doit être entendu comme une interprétation sociolectale de la langue

architectonique (propre à un groupe, une école, une région...) ou même comme une variation idiolectale de cette langue (propre à un architecte particulier), nous parlerons alors de facture dans ce second cas (analogie avec l'opposition style/écriture chez Barthes)²⁷. En outre les faits stylistiques peuvent également affecter le plan du contenu (distribution/conformation). La facture d'un architecte se caractériserait alors par la permanence d'une série de motifs qui émigre à travers ses oeuvres. Ces motifs sont alors définis comme des unités autonomes, constitués en bloc figé qui se déplacent d'une oeuvre à une autre, et possédant donc un sens indépendant. En tant qu'invariants ils persistent, malgré les changements de contexte et de programme ou ils s'insèrent en se chargeant de significations supplémentaires. Il s'agit donc, pour leur étude, de prendre également en considération la structure d'accueil dans laquelle ils prennent place et qui modifie leur signification fonctionnelle: en s'intégrant dans des dispositifs divers, ils acquièrent ainsi des significations nouvelles corrélatives.

- c) Cette manière d'envisager la question permettrait peut-être de renouveler la problématique des motifs en architecture, problématique qui a déjà été posée implicitement, ou partiellement, par M. Besset²⁸ dans son étude sur Le Corbusier, par exemple, ou par Panofsky,²⁹ dans son analyse de l'architecture gothique, ainsi que par J. Summerson,³⁰ dans son travail sur le langage de l'architecture classique dans lequel il montre la mobilité d'un certain nombre de motifs classiques à travers le temps et l'espace, en utilisant métaphoriquement, l'évolution linguistique.

Cette approche particulière du motif architectonique peut ainsi être liée à la problématique générale des motifs telle qu'elle a été abordée par la théorie sémiotique dans l'étude des récits folkloriques et en ethnolittérature (J. Courtes, 1980-1983)³¹. L'extrapolation de ce modèle nous permet de définir le motif architectonique comme une configuration autonome et mobile qui voyage d'une culture à une autre, ou d'une oeuvre à une autre, dans la production générale d'un architecte, et qui, en s'insérant dans des ensembles différents, ou plus vastes, peut perdre

totalément, ou partiellement, son sens d'origine au profit de nouvelles significations. La démarche historique traditionnelle, basée sur la recherche des influences et des origines, consiste surtout à trouver la provenance des formes, en négligeant souvent la structure d'accueil où elles prennent place, et son impact sur la configuration et le sens de ces formes. En inversant cette démarche, on est alors amené à distinguer la structure d'accueil et, là où les structures accueillies, c'est-à-dire le projet et les motifs insérés, les modifications de sens qu'ils subissent par l'intégration à tel projet particulier. L'étude des motifs, ainsi entendue, permettrait donc de reposer la question des influences dans l'histoire de l'architecture en reconnaissant l'existence de formes autonomes à l'intérieur desquelles se poursuivent des processus de construction, de reproduction et de transformation plus ou moins explicite. L'oeuvre d'art écrivait Malraux, n'est pas créée à partir de la vision de l'artiste, mais à partir d'autres oeuvres. Un style architectural, ou la facture personnelle d'un architecte peut être alors définie, en partie, par le stock des motifs particuliers qu'il transporte avec lui, fruit de sa "recherche patiente", tout au long de sa production, conférant ainsi une unité et une identité à son oeuvre globale.

En conclusion de cette définition de la forme architecturale, et pour souligner l'interdépendance des trois niveaux, nous dirons qu'il n'y a pas de niveau d'expression architectonique en dehors du niveau de conformation architecturale lui-même inséparable du niveau de distribution architecturale.

La génération de la signification en architecture passe à travers ces différents niveaux: la métaphore de la "pâte feuilletée", évoquée au début, exprime cette idée d'étagement des couches de signification, et de leurs relations. Ce modèle, rapidement décrit, sera confronté maintenant avec une oeuvre de Le Corbusier: le couvent de La Tourette (1957).

II LE COUVENT DE LA TOURETTE

1. Le Niveau Profond: la distribution architecturale

Pour étudier le Couvent de La Tourette au niveau de sa distribution et comprendre le travail effectué par Le Corbusier sur l'architecture monastique, il faut retourner au point de départ, et examiner ce qu'est cette société monastique, et son espace. D'autre part, le Père Couturier, lui-même, fera référence au couvent cistercien du Thoronet, exemple d'architecture monastique qui dérive du fameux plan de St-Gall (IX)³², conçu comme modèle de monastère idéal. Il nous faut donc étudier ces deux cas dans un premier temps, pour pouvoir effectuer un comparatisme.

Le monastère est intéressant, car il fonctionne, d'un certain côté, comme une véritable micro-société. Mais une distinction est à faire entre les deux grandes catégories d'Ordre.³³

- Pour les Ordres Contemplatifs, l'objectif de la quête - qui est une quête de Dieu - est la sanctification des membres de la communauté, réalisée à travers une série d'épreuves qualifiante, décisive et glorieuse, pour parvenir ainsi à la transformation d'état désirée et la liquidation du manque originel (de la chute au salut).
- Pour les Ordres Actifs (dont les membres sont appelés frères prêcheurs) exerçant un ministère extérieur, l'épreuve décisive est différente: elle consiste à lutter contre les anti-sujets hérétiques à l'aide de la prédication, de l'enseignement, ou même la force (les dominicains contre l'hérésie cathare par exemple ou dans l'Inquisition en Espagne). Il s'agit donc, dans les deux cas, d'une vie ordonnée comme un véritable récit qui lui donne sens, "ordonnée au ministère du salut".

Mais les abbayes médiévales n'étaient pas que des lieux de prière et de méditation: elles étaient aussi et surtout des centres de production. La Règle de St-Benoît (vers 529) imposait en effet aux moines une série de prescriptions tant religieuses que sociales et économiques.

- la séparation du monde, donc l'obligation pour le couvent de se suffire à lui-même,
- la vie en commun de nuit comme de jour,
- le travail manuel et spirituel (la journée d'un moine est par exemple organisée en 4 heures de prière individuelle, 4 heures de prière collective et 6 heures de travail manuel ou intellectuel),
- l'obligation de l'hospitalité aux voyageurs, l'assistance aux pauvres et aux malades,
- la diffusion de l'enseignement, etc...

On peut supposer que ces monastères vont reprendre le programme des grandes villas mérovingiennes et carolingiennes contemporaines qui correspondaient aux habitudes de vie de ce temps, en y ajoutant les obligations propres à l'état religieux monastique, précisées dans la Règle. C'est de la confrontation de ces deux programmes, laïc et religieux, que vont naître ces organisations spatiales complexes que sont les monastères. Ce modèle idéologique de société va se traduire en espace, et cette traduction spatiale doit être prise dans son sens littéral: cette micro-société va se trouver signifiée spatialement. En effet, ce qui va être remarquable dans le groupement des constructions, c'est l'extraordinaire stabilité, à travers le temps et les lieux, que l'on constate dans le plan et dans la distribution des édifices. Cela s'explique d'une part par la grande fixité du programme et le caractère intangible des Règles de l'Ordre, d'autre part par la permanence même de la mission de l'Eglise qui va s'étendre sur le système économique-social médiéval.

Nous analyserons successivement le plan du Monastère de St-Gall, puis le plan d'un monastère cistercien, pour le comparer avec le plan de La Tourette afin de comprendre les modifications introduites par Le Corbusier.

1.1. Le Plan de St-Gall

(Fig.1)

Le plan de St-Gall (820) considéré comme plan type idéal originel, et premier document iconographique d'architecture connu à ce jour, sera étudié dans un premier temps pour en dégager la distribution générale. Nous savons qu'il servira de référence à l'ensemble des monastères réalisés.

a) La distribution paradigmatique: les principaux espaces distribués.

Selon la classification des pratiques sociales et des sphères spatiales corrélatives que nous avons opérée, nous pouvons distinguer:

- L'espace individuel privé correspond aux cellules individuelles des moines (lorsqu'elles existent, comme chez les Chartreux par exemple, qui possèdent aussi un jardin personnel, ou les dominicains, à la Maison de l'Abbé, supérieur hiérarchique, aux oratoires et aux chapelles privées, lieux de prière intimes, etc...)
- L'espace individuel public est constitué par la vie publique extérieure de chacun, qui est quasiment nulle dans le cas des moines, en raison de la séparation totale entre intérieur et extérieur. (Il existe cependant dans certains cas des "espaces de réception", à l'entrée du couvent où le moine peut recevoir des visites).
- L'espace collectif privé est ici très important, car ce sont tous les espaces communautaires réservés aux moines comme le cloître, le chapitre, les salles d'étude, le réfectoire, le dortoir, l'église (lorsqu'elle n'est pas ouverte au public extérieur), etc... l'ensemble des lieux réguliers.
- L'espace collectif public correspond, d'une part, aux espaces de circulation à l'intérieur du couvent (intra muros), d'autre part à la vie publique de la collectivité, et à la manière dont elle se présente face à l'extérieur: l'Hôtellerie, l'Aumônerie, l'Ecole, l'Infirmierie (lorsqu'elles sont ouvertes au public), les lieux d'activités économiques (échanges avec l'extérieur), le réfectoire (parfois), l'église (parfois marquée alors par la présence d'un portail), etc... C'est

à propos de la nature de ces derniers espaces qu'une polémique très vive a éclaté au Moyen Age à l'intérieur de la société monastique: si pour les uns (Cluny) "la Beauté est un pressentiment du Ciel", pour les autres (Citeaux) elle est une perversion de l'état monastique et doit être alors proscrite (pas de vitreaux, pas de tours en pierre, pas de chapelles en saillies, ni de nef au-dessus des colatéraux, ni de décorations luxueuses). Elle donnera lieu à l'architecture cistercienne.

b) La distribution syntagmatique: les relations topologiques

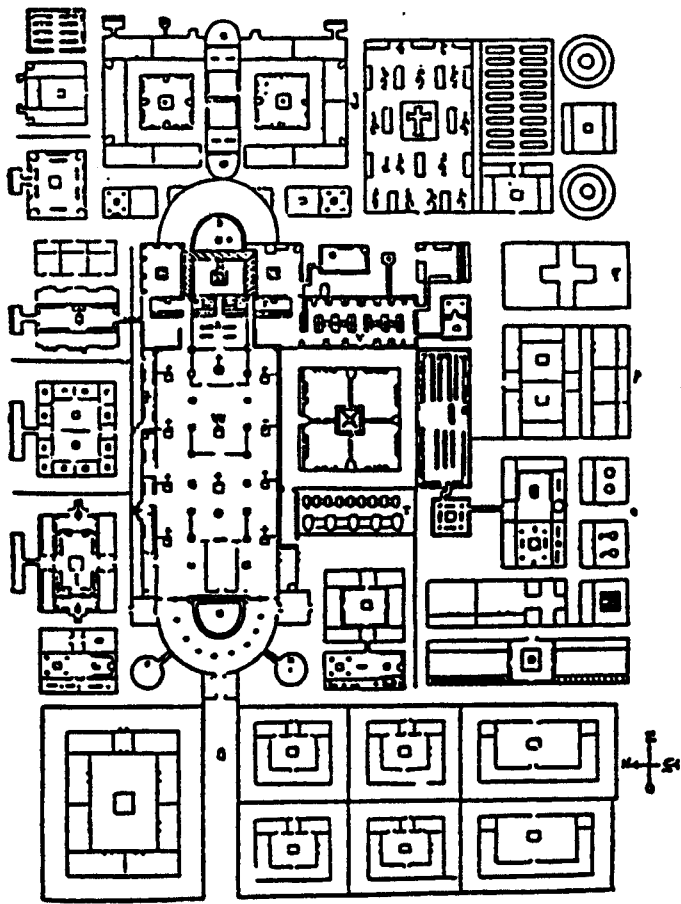
Ces espaces composants sont organisés et mis en relations à travers une série d'opérations topologiques. La lecture de l'Abbaye de St-Gall nous en donne la distribution type.

- Une première opération de fermeture sépare le monastère de l'extérieur. On peut supposer que cette opposition dedans/dehors renvoie à la signification globale civilisation/barbarie de l'époque et à la coupure du monastère avec le monde.
- A l'intérieur même du monastère, une deuxième opération de fermeture isole les lieux religieux dits lieux réguliers (l'ensemble de l'espace collectif privé), en les centralisant, des espaces non religieux relégués à la périphérie, créant ainsi deux parcours distincts de distribution des espaces: le cloître strictement réservé aux moines, et les autres chemins pour les convers. D'autre part une opération d'orientation dirige l'église, et avec elle l'ensemble du dispositif religieux, vers l'Est, l'Orient avec toutes ses connotations symboliques. L'opposition centre/périphérie, relevée plus haut, renvoie donc à la signification sacré/profane ou spirituel/temporel. Les lieux réguliers devenant le noyau d'une structure concentrique.
- Une troisième opération de partition diamétrale selon l'axe E/O par rapport au cloître, partage le monastère en deux zones, respectivement au Sud l'espace social, et l'espace économique au Nord subdivisant ainsi l'espace collectif public périphérique.

- Une quatrième opération de partition diamétrale selon l'axe N/S par rapport au cloître, partage le Sud du monastère, la zone économique, en deux aires correspondant aux lieux privés (lieux de résidence et de travail des convers, serfs; cimetière des moines) et aux lieux publics (Aumônerie des pauvres, avec les abris pour animaux!) que l'on peut résumer globalement par l'opposition espace autochtone/ espace hétérochtone, spécifiant ainsi plus précisément l'espace public.
- Une cinquième opération de partition diamétrale, toujours selon l'axe N/S par rapport au cloître, partage le Nord du monastère, la zone sociale et culturelle, en deux aires correspondant également aux lieux privés (Noviciat, Ecole, logement de l'Abbé) et aux lieux publics (Hôtellerie de marque). Les deux zones, Nord et Sud, renvoient donc à une hiérarchie sociale dans leur destination publique.

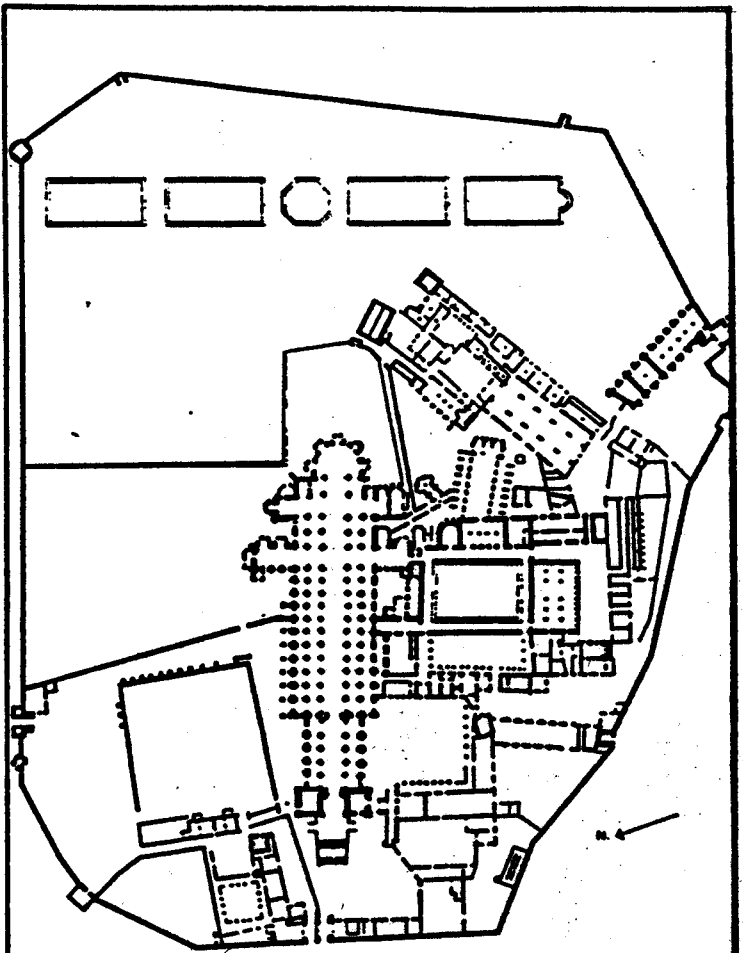
(Fig.2)

C'est cette distribution spatiale de nature topologique, très générale et idéale, structure concentrique et structure diamétrale, qui sera reprise dans la plupart des couvents réalisés, et qui variera dans le programme selon leur nature et leur richesse, les contraintes du site. S'agit-il ici d'une ou de deux sociétés distinctes (clercs et convers) vivant dans une même contiguïté spatiale (société duale)? C'est peut-être le cas, l'une travaillant pour alimenter le corps, l'autre priant pour sauver l'âme, sorte de division du travail exprimée dans une division de l'espace, mais aussi complémentarité de deux groupes sociaux hiérarchiquement différents traduit dans l'espace, les clercs dominant les laïcs, conformément à la fonction de l'idéologie de ce temps qui cherchait à naturaliser de tels rapports sociaux. Si bien que, lorsque les convers cesseront de travailler pour les moines, l'économie monastique s'effondrera, et avec elle la puissance des monastères.

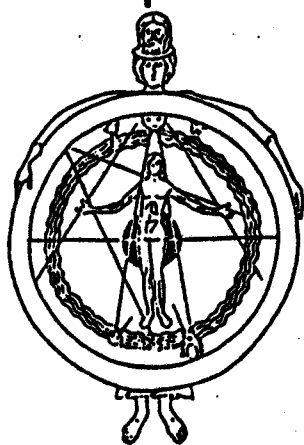
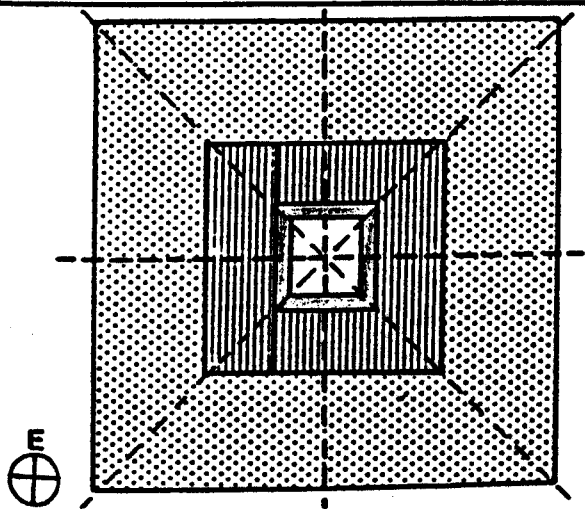


«Plan de Saint-Gall» (d'après Hempel)

Fig.1

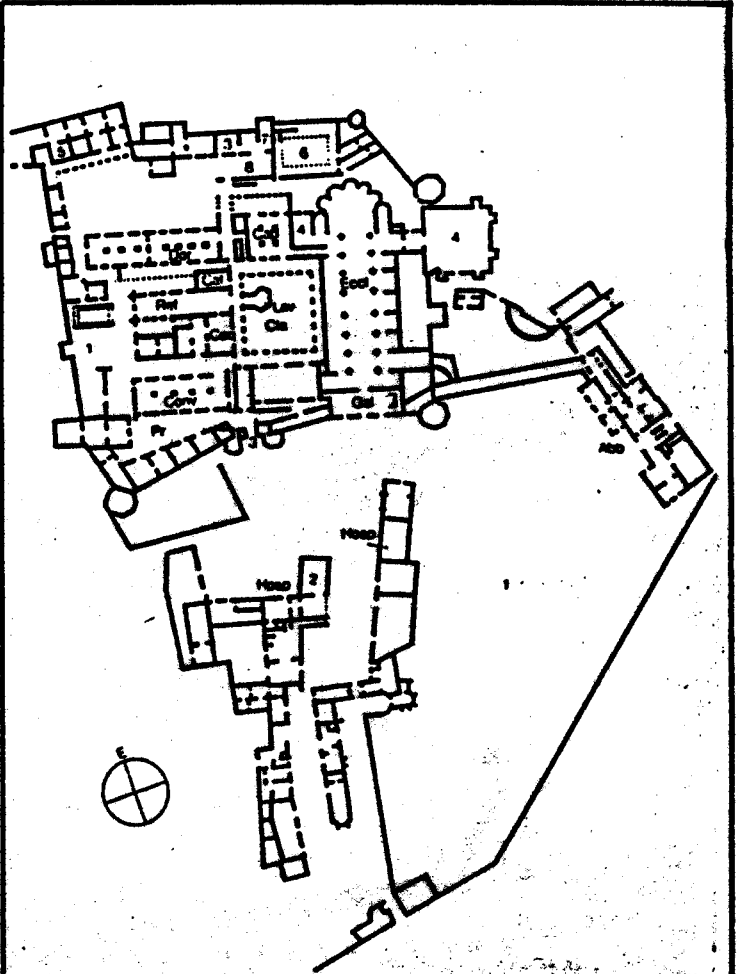


Cluny

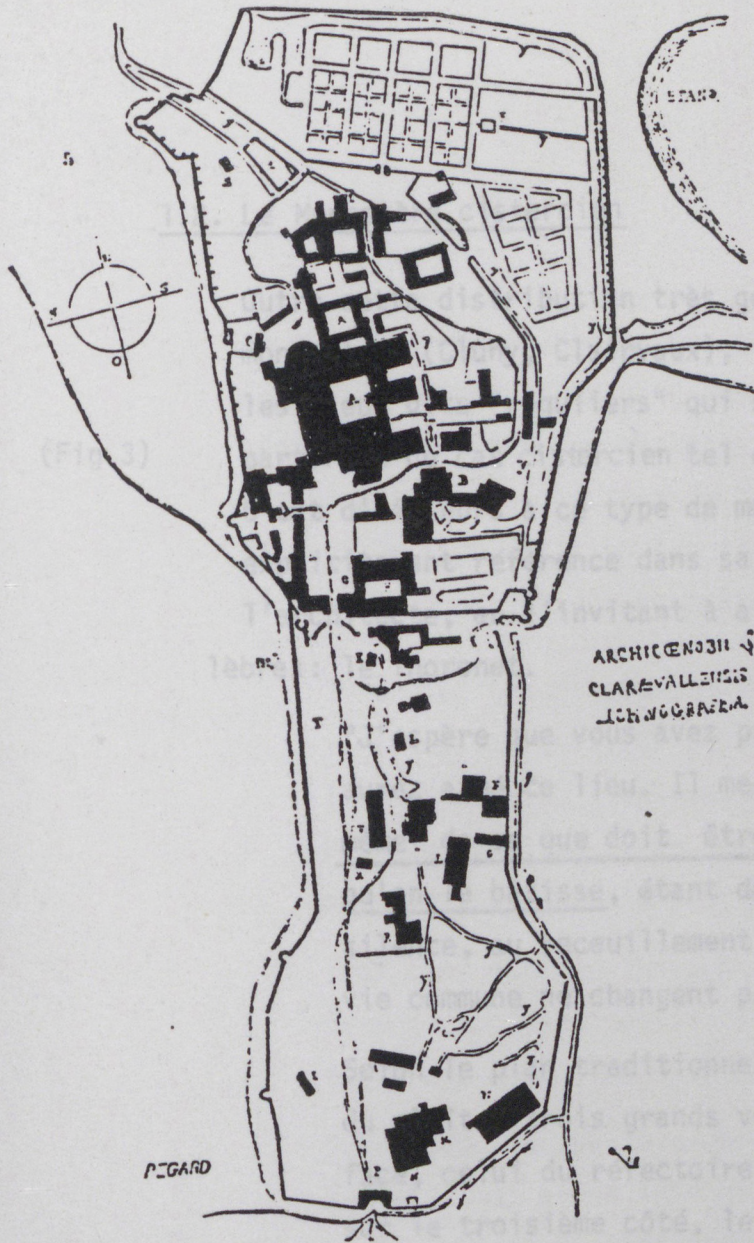


Macroforme et microforme d'après une miniature de saint Hilibrand de Bingen. (Lucquet)

Fig.2 Type distributif: schéma topologique

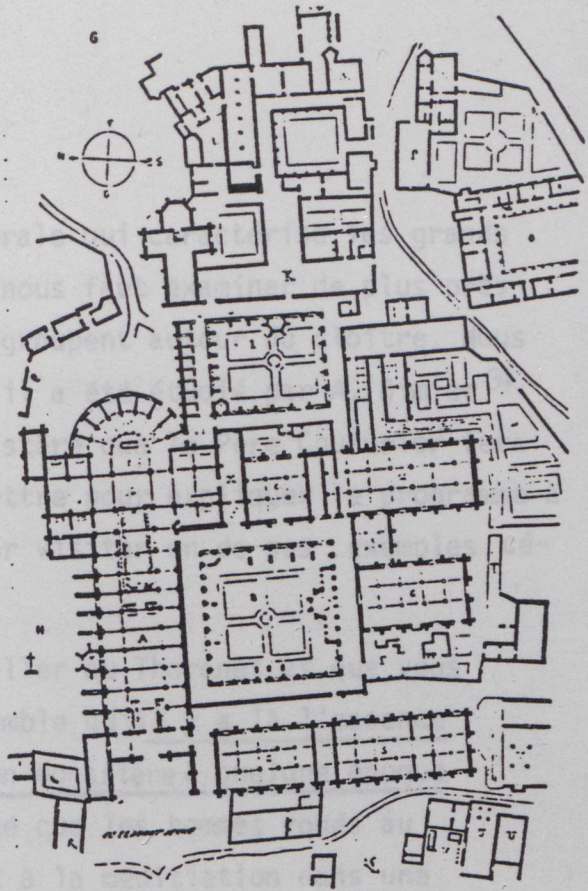


Poblet

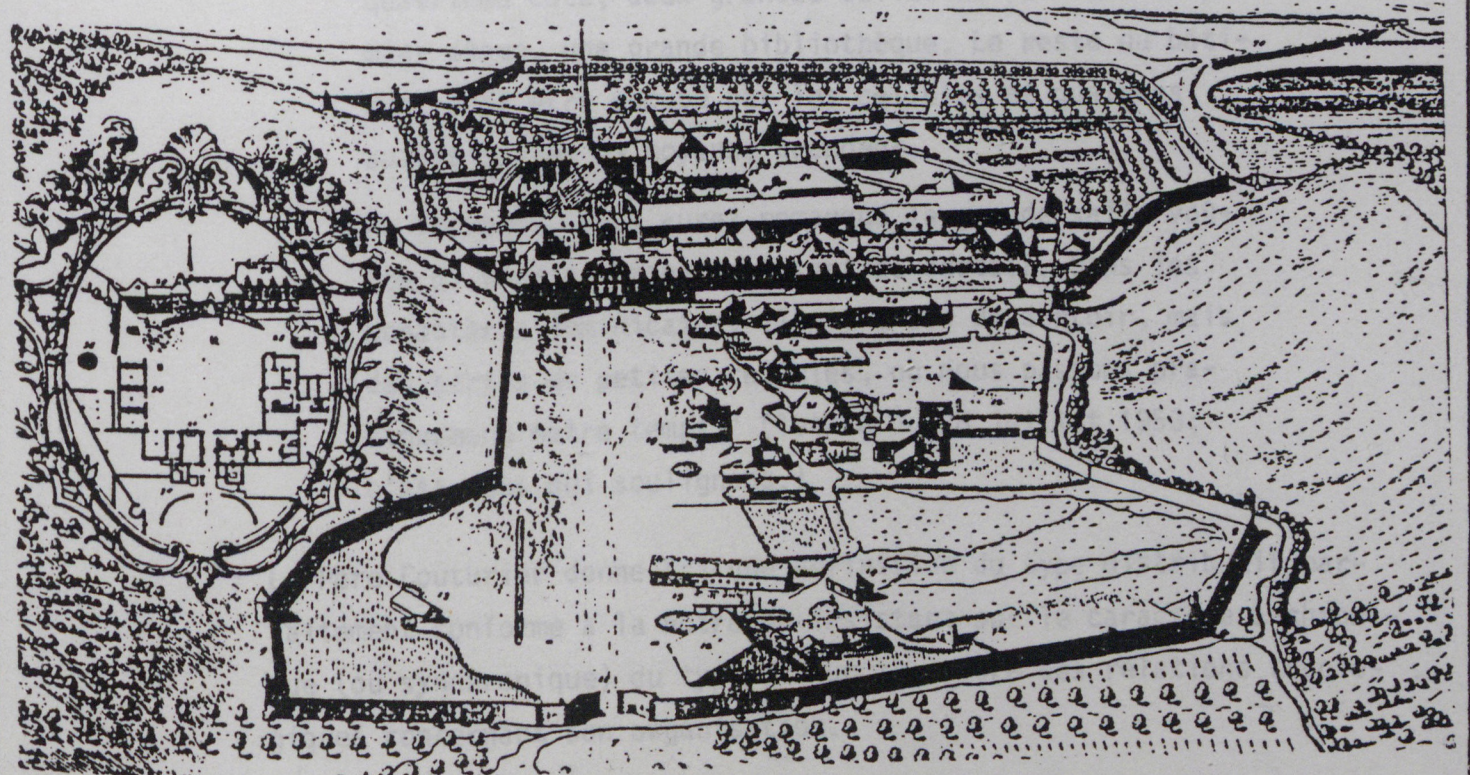


ARCHIDENSI
CLAREVALLENSIS
MONASTERIA

PÉGARD



PLAN
DE L'ABBAYE
DE CLAIRVAUX.
Planche 1.



1.2. Le Monastère cistercien

(Fig.3)

Outre cette distribution très générale qui caractérise les grands monastères (Cluny, Clairvaux), il nous faut examiner de plus près les lieux dits "réguliers" qui se groupent autour du cloître. Nous partirons du cas cistercien tel qu'il a été étudié par A. Dimier³⁴. C'est d'ailleurs à ce type de monastère que le Père Couturier fera explicitement référence dans sa lettre pour expliquer le programme à l'architecte, en l'invitant à aller visiter un de ses exemples célèbres: le Thoronet.

"J'espère que vous avez pu aller au Thoronet et que vous aurez aimé ce lieu. Il me semble qu'il y a là l'essence même de ce que doit être un monastère à quelque époque qu'on le bâtit, étant donné que les hommes voués au silence, au recueillement et à la méditation dans une vie commune ne changent pas beaucoup avec les temps.

Selon le plan traditionnel, vous devez prévoir autour du cloître trois grands volumes: celui de l'église; en face, celui du réfectoire (bâtiment écroulé au Thoronet); sur le troisième côté, le chapitre: et enfin, sur le quatrième côté, deux grandes salles de réunion. Au premier étage, une grande bibliothèque. Le reste du bâtiment doit être occupé par les cellules et quelques autres salles de moyenne grandeur.

Au Thoronet, vous aurez remarqué la grande salle voûtée du premier étage, qui sert de dortoir. Dans les monastères dominicains, il n'y a pas de dortoir, mais des séries de petites cellules, où nous passons pratiquement notre temps." (lettre du 28 juillet 1953; c'est nous qui soulignons.)

Le Père Couturier donne ici une définition du type distributif parfaitement conforme à la notre en insistant sur le caractère a-chronique (ou synchronique) du type et sur la nature des relations topologiques concernant son organisation.

Ce qui est remarquable, c'est que dans une deuxième lettre le Père Couturier introduit ensuite des recommandations d'ordre métrique et géométrique, ainsi que certains signifiés architectoniques que doit traduire l'expression architecturale, confirmant ainsi les différents niveaux de signification (profond, surface, expression) du parcours génératif du projet que nous avons isolé.

"Pour les grands espaces intérieurs, dont je vous ai parlé, il est clair que leur hauteur peut être proportionnelle à leur dimension, l'église, naturellement, dominant le tout. Pour le chapitre et le réfectoire, à la rigueur, ils peuvent avoir une largeur minimum de 7 mètres.

Vous avez noté au Thoronet qu'on a utilisé sans les masquer du tout les déclivités du sol, même à l'église. Je pense que cela vous aura enchanté.

Pour nous, la pauvreté des bâtiments doit être très stricte sans aucun luxe ni superflu et par conséquent cela implique que les nécessités vitales communes soient respectées: le silence, la température suffisante pour le travail intellectuel continu, les parcours des allées et venues réduits au minimum. Au rez-de-chaussée, la circulation générale se fait normalement par le quadrilatère du cloître; celui-ci étant donné le climat lyonnais, devra probablement être vitré, à moins qu'il ne double une autre circulation intérieure. Aux étages, en général, les grands couloirs sont au centre du bâtiment avec des cellules de part et d'autre.

Souvenez-vous que notre type de vie nous est absolument commun à tous et par conséquent n'appelle aucune différenciation personnelle à l'intérieur des groupes."
(lettre du 4 Août 1953)

(Fig.4)) a) L'étude du schéma-type établi par A. Dimier et des réalisations particulières comme Le Thoronet ou Clairvaux nous permet de dégager la distribution suivante des lieux réguliers.

- 1° Un dualisme diamétral selon l'axe diagonal N-O/S-E opposant les activités spirituelles aux activités matérielles (lire, prier, étudier vs conserver, manger, dormir...) on peut noter la symétrie de position entre le stockage des aliments et leur consommation (Cellier/Refectoire ou opposition du cru/cuit?) et le stockage des livres et leur usage (Bibliothèque + Armarium/Eglise + Chapitre) renvoyant à l'opposition brut/travaillé. Cette symétrie est également renforcée par l'orientation des lieux E/O (ou verticale) pour les lieux d'activité spirituelle et N/S (ou horizontale) pour les lieux d'activité matérielle. Ce dualisme organise l'ensemble des activités de la communauté.
- 2° Un deuxième dualisme diamétral selon l'axe N/S sépare les lieux réguliers en deux aires: les lieux des moines avec le cloître (aile orientale) et les lieux des convers avec une "ruelle" autonome d'accès à l'Eglise ou partie qui leur est réservée (aile occidentale). Ce dualisme est donc de nature sociale et oppose deux groupes hiérarchiquement différents, avec leurs espaces respectifs.
- 3° Un dualisme de nature concentrique opposant le cloître et le reste des bâtiments autour, manifestant en même temps le caractère intra-verti de l'organisation. Ce dernier dualisme est lié à la structure en anneau de cet espace qui est fondamentale pour l'ensemble du dispositif car elle assure la continuité interne (communication) et la clôture externe des lieux réguliers (séparation): le cloître joue ici un rôle unificateur et symbolique important (v. l'expression "cloître"). Il est le point focal de la composition, sa raison d'être essentielle, et garantit ainsi l'unité de destination des édifices autour, tout en permettant le déroulement des processions et autres circumambulations rituelles. C'est pourquoi sa forme géo-

métrique idéale sera le carré (type formel) forme régulière rayonnante à symétrie absolue, proche du cercle, dont les significations plastiques sont la stabilité, l'inertie, le calme, parfaitement homologable avec la vie monastique. Concernant les significations symboliques et idéologique de cette figure au Moyen âge, nous renvoyons au travail de M.M. Davy ("Initiation à la symbolique romane au XIIe siècle, 1977, et à G. Duby, 1976). Mais nous nous écartons ici du type distributif dont l'objectif consiste à saisir, nous le rappelons, la structure de correspondance stable dans le temps, entre une collectivité sociale, ses rapports, et sa distribution spatiale telle que nous venons de l'esquisser ici.

Nous venons de voir comment l'ensemble des activités du moine s'organise autour du cloître (spirituel/matériel) et que la société monastique est en réalité duale (moine/convers).

(Fig.5) b) L'étude du couvent de la Tourette nous révèle la non observation par Le Corbusier, de ces caractères topologiques distributifs dans la conception de son couvent.

- Le Corbusier va commencer par détruire cette structure en anneau en dédoublant le cloître traditionnel: l'un | déplacé | sur le toit, l'autre remplacé | par une structure cruciforme de liaison. Or ces deux formes ne sont pas homéomorphes: il n'y a aucune continuité dans le passage de l'une à l'autre. Selon notre hypothèse cette transformation non homéomorphe va entraîner des conséquences sur le plan des pratiques et des significations.

Le cloître comme point focal de la composition disparaît et avec lui tout le sens rattaché au dualisme concentrique en anneau. L'ensemble n'a plus besoin alors de former un tout unitaire, clos et introverti. L'église est disjointe du reste des bâtiments (tout en étant relié par un "conduit") dont l'organisation devient extravertie et excentrique, c'est-à-dire, ouverte et tournée sur l'extérieur.

- L'orientation cardinale des espaces, avec les principaux dualismes diamétraux typiques, sont abandonnés et remplacés par une simple partition N/S entre lieux de prière et lieux d'étude, l'église et le reste des espaces distribués selon un étage vertical haut/bas: au niveau 0 on trouve l'entrée, le parloir, les salles d'étude, la bibliothèque, l'oratoire, au niveau +1 et +2 on trouve les cellules avec à l'est les convers, à l'ouest les pères et les maîtres, au milieu les frères étudiants qui semblent ainsi encadrés, au niveau +3 on trouve le cloître sur le toit, (mais qui n'en fait pas complètement le tour!), au niveau -1 on trouve le réfectoire, le chapitre, les "conduits", l'église, au niveau -2 on trouve la cuisine et la lingerie puis le sol (et les pilotis). La catégorie haut/bas renvoie-t-elle à l'opposition des activités spirituelles/matérielles? Cela semble, en partie, le cas, mais pas d'une manière systématique, ainsi qu'à l'opposition individuel (haut) vs collectif (bas).

En effet, les fonctions du cloître sont dissociées par Le Corbusier et exprimées par deux types de configuration: la fonction de communication entre espaces est assurée par les "conduits", au ras du sol, les fonctions de prière et de méditation sont reportées sur le toit, près du ciel. Le Corbusier réintroduit là, en les adaptant, ses configurations architecturales que sont la rampe et le toit terrasse, en leur attribuant des significations spécifiques supplémentaires. Nous y reviendrons plus loin à propos du niveau d'expression.

Pour l'architecte, "les lieux ont dicté l'architecture. Le terrain était très en pente, l'édifice a été conçu par le haut: la composition commence par la ligne de toiture..." d'où l'importance du toit comme cloître? Cette destruction et/ou modification du type est-elle consciente et délibérée? Il est difficile de répondre. En lisant Xenakis, proche collaborateur de Le Corbusier, on ne peut que constater une certaine incompréhension face à l'organisation sociale/spatiale de la vie monastique.

- "Par contre-coup les couvents-forteresses, les monastères perchés sur les sommets de rochers abrupts et dominants les ravins, les plaines et les mers ont perdu leurs raisons d'être.

Cette nouvelle ambiance architecturale de l'époque contemporaine a guidé Le Corbusier qui est d'ailleurs l'un de ses promoteurs lorsqu'il a dressé les traits principaux du Couvent de la Tourette."

Or la fermeture du Couvent n'était pas que défensive et militaire, mais surtout coupure avec le monde extérieur.

- "L'antique cloître est remplacé par deux ponts aériens entre croisés, qui relient les trois ailes entre elles et avec l'église. Là aussi il y a l'innovation fonctionnelle intelligente. Les religieux ne tourneront plus en rond et leurs processions empliront ces conduits vitrés avec les chants liturgiques et avec les feux des cierges."

La connotation péjorative que Xenakis apporte au cloître "tourner en rond", témoigne d'une méconnaissance de sa véritable signification religieuse.

- "Il a admis le plan fonctionnel en forme de rectangle, fruit d'ascèse et de mode de vie religieuse plus que millénaire, mais par contre il a ouvert les murs extérieurs. Maintenant le couvent écoute et parle constamment avec la nature qui le baigne de partout." (Paris, 15.3.57)

Ce n'est pas le rectangle (simple type formel) mais le type distributif qui est le fruit du 'mode de vie religieuse plus que millénaire'. D'autre part, l'ouverture du couvent n'est-elle pas une remise en cause de la sacro-sainte 'loi du silence', corrélative à la coupure avec le monde?

Ce qui paraît étonnant c'est la faible résistance opposée par les dominicains à la transformation de leur espace. Pourtant ils n'en sont pas complètement inconscients, lorsqu'on lit certaines de leurs

réactions, par exemple par rapport au cloître:

"Ces 9% seront très critiqués. Il ne s'agit pas d'une rampe quelconque, mais d'un 'cloître'. La pente est trop forte pour qu'on puisse commodément lire, réfléchir, prier en allant et venant. C'est dommage, mais il faut savoir se résigner." (lettre du père de Couesnongle du 18.2.57)

ou par rapport à l'église:

"... Le Père Régamey a visité le bâtiment...

Il m'a fait une remarque intéressante concernant les 'toits' et ce qui dépasse. Dans un couvent, ce qui doit dominer c'est l'Eglise et donc son clocher. Côté entrée du couvent, aile est, pas de problème. Mais du côté ouest, ce qui dominera, est-ce que ce ne sera pas la cheminée, la machinerie de l'ascenseur et la cage de l'escalier?

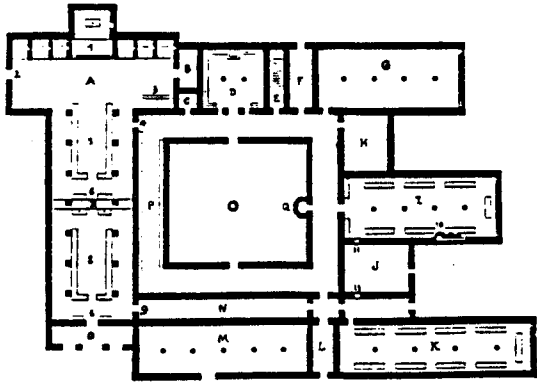
Est-ce que le 'caractère sacré' de l'édifice sera suffisamment sauvegardé? Je vous livre cela, comme toujours, très simplement. Voyez ce que vous pouvez en faire? En dire un mot à Xénakis, voire à M. Le Corbusier?" (lettre du père de Couesnongle du 17.10.57)

par rapport aux loggias:

"En pensant à toute la complexité de l'architecture générale, en pensant aux millions, je songe aussi à ce qui pourrait être supprimé... et je vois tout de suite ces 'niches' qui au point de vue travail en exigeront beaucoup pour quelque chose de 'purement gratuit' (je n'en dirai pas autant de la tablette et de bien d'autres choses...)." (lettre du père de Couesnongle du 28.1.56)

On pourrait multiplier les exemples et se demander si finalement cette résignation n'est pas symptomatique de la crise de la société monastique, qui se manifeste par une baisse de recrutement, qui ne voit plus clairement le rapport entre son espace et ses pratiques, qui n'a plus la conviction nécessaire pour défendre son espace, qui ne croit plus, dans l'actuelle crise sémantique générale de l'espace, en la capacité de l'architecture de parler d'elle? Pourtant le recours à un grand architecte avait cet objectif: faire de l'architecture un média! La défection rapide du couvent (sa conversion en hôtel) s'expliquerait-elle ainsi? La question se pose de savoir si Le Corbusier, conscient des transformations réelles vécues de la vie monastique dominicaine, a proposé un type distributif nouveau de couvent conforme à son évolution actuelle, donc un type consacré par l'histoire, ou au contraire s'il a imposé un type distributif nouveau à la collectivité monastique, l'obligeant à s'y plier, donc à modifier ses habitudes et pratiques. Vaste question qui mériterait une étude plus poussée.

Un bouleversement typologique, parallèlement au renouveau des monastères, a eu lieu au XVIIIe, surtout en Europe centrale, lorsque ceux-ci se sont transformés en "Palais de la foi"³⁴ (G. Bazin, 1981), véritables châteaux aristocratiques, avec la substitution de l'ancien cloître par des cours, l'ouverture et la présentation sur l'extérieur, l'adoption du style ostentatoire baroque ou rococo etc.. . L'Escorial de Philippe II en fut le prototype. Ce bouleversement du type au XVIIIe témoigne de la mutation du mode de vie monastique dans certains pays. Cependant, comme on l'a vu, c'est à l'architecture monastique médiévale que le père Le Couturier fera référence, manifestant ainsi une volonté de retour aux origines, et aux sources, que Le Corbusier, n'a pas totalement réalisé, mettant en jeu, là aussi, son esprit d'innovation.



- | | |
|-----------------------------------|---|
| A Église | L Passage |
| B Sacristie | M Grand cellier |
| C <i>Armarium</i> ou bibliothèque | N Cour ou ruelle des convers |
| D Chapitre | O Narthex |
| E Escalier du dortoir des moines | P Cloître de la collation ou du <i>mandatum</i> |
| F <i>Auditorium</i> ou parloir | Q Lavabo |
| G Salle des moines | 1 Sanctuaire ou presbytère |
| H Chauffoir | 2 Porte des morts |
| I Réfectoire des moines | 3 Escalier du dortoir |
| J Cuisine | 4 Porte des moines |
| K Réfectoire des convers | 5 Chœur des moines |
| | 6 Bancs des infirmes |
| | 7 Jubé |
| | 8 Chœur des convers |
| | 9 Porte des convers |
| | 10 Chaire du lecteur |
| | 11 Passe-plats |

Fig. 3 Plan-type idéal du monastère cistercien (selon A. Dimier)

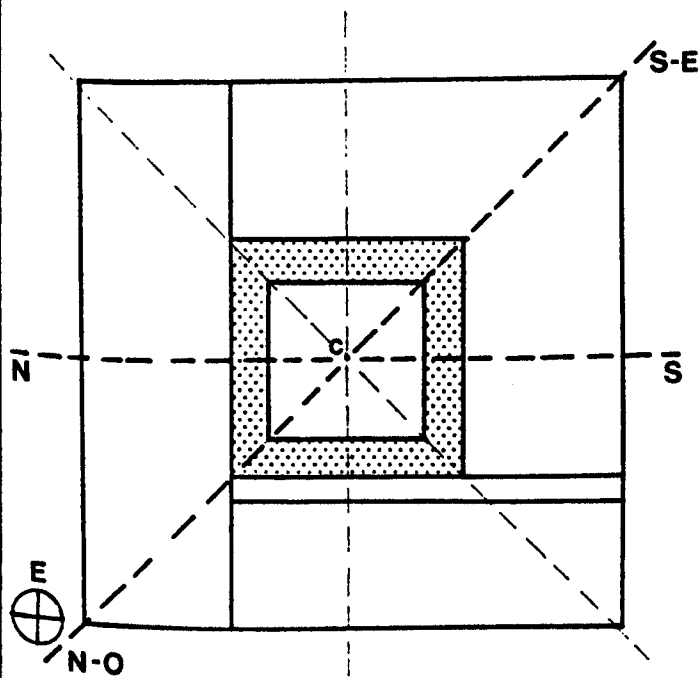
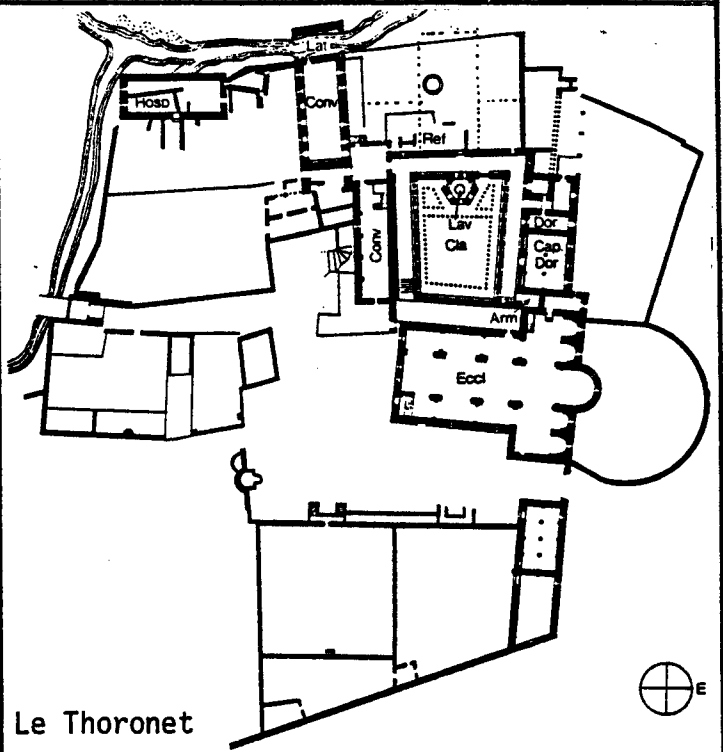
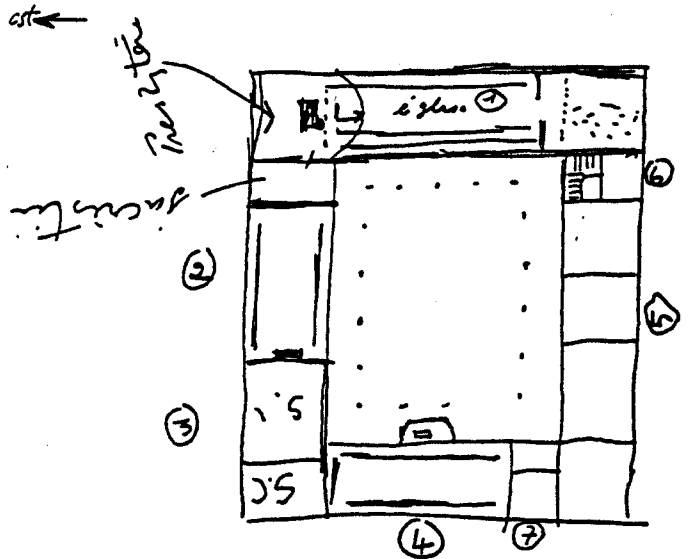


Fig. 4 Type distributif: schéma topologique



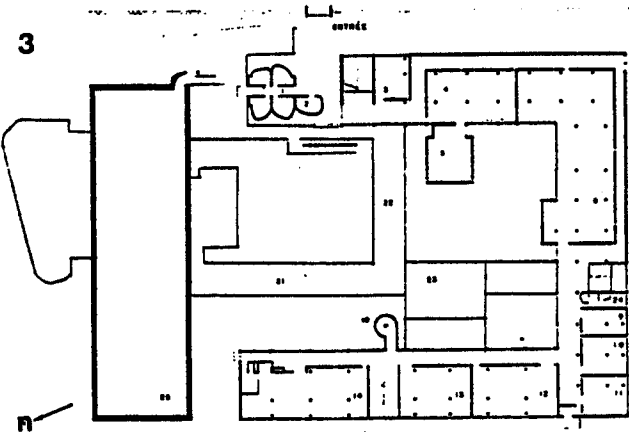
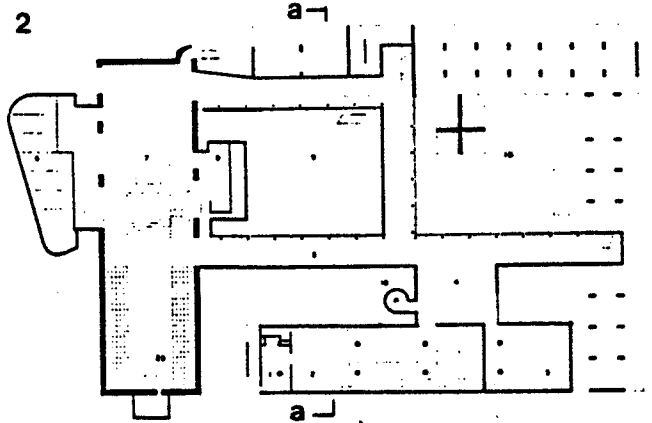
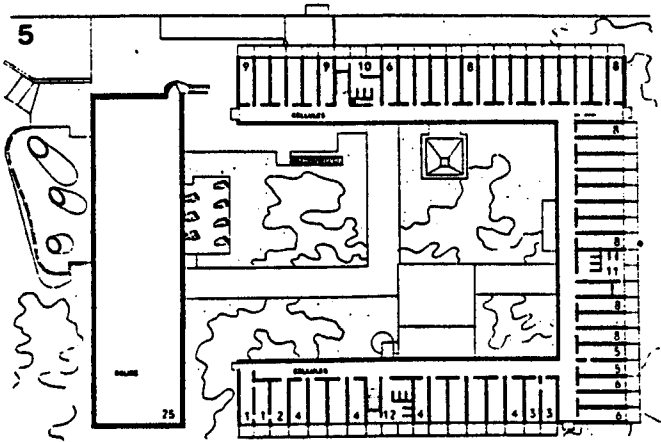
Le Thoronet



rez de chaussée

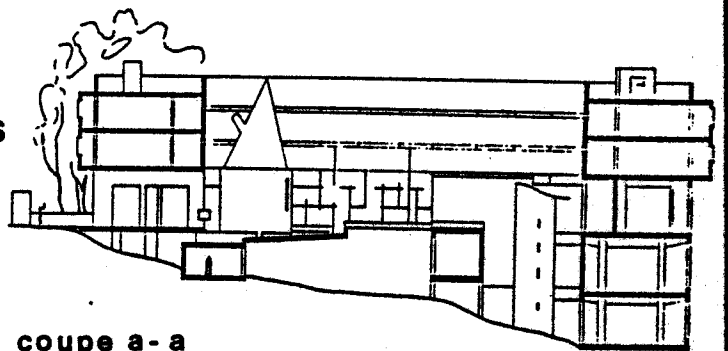
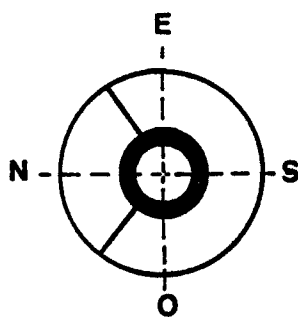
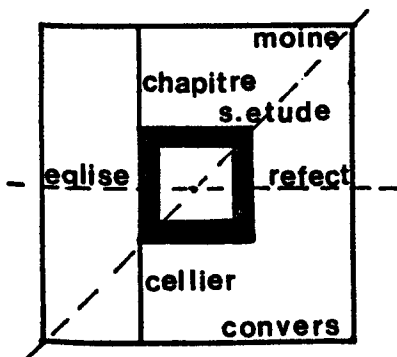
- 1 église
 - 1 autel
 - 2 2 doubles rangées de stalle
 - 3 parties des fidèles
- 2 chapitre
 - 1 autel
 - 2 banquettes
- 3 salle commune
- 4 réfectoire
 - 2 lignes de tables
- 5 salles de cours
- 6 Porterie
- 7 office

Dessin du père Couturier à Le Corbusier



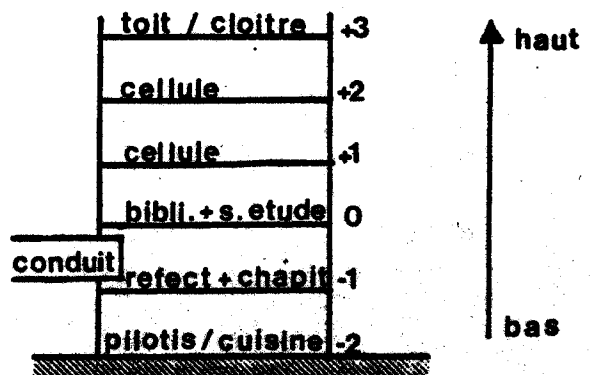
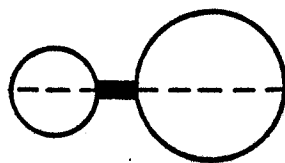
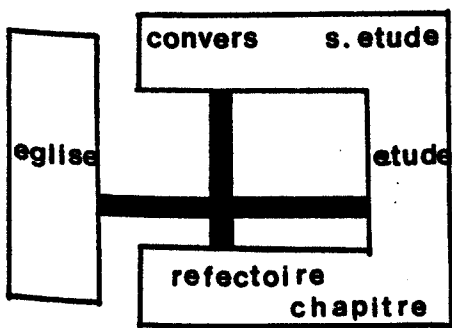
- Etage niveau 3
- 1 Parloirs
 - 2 Loge du portier
 - 3 Salle des frères convers
 - 4 Oratoire
 - 5 Salle des frères étudiants
 - 7 Lecture
 - 8 Bibliothèque
- Etage niveau 2
- 1 Office
 - 2 Réfectoire
 - 3 Chapitre
 - 4 Atrium
 - 5 Conduit
 - 7 Maître-autel
 - 8 Autel nord, sud et sacristie
 - 9, 10 Cours
 - 18 Escalier d'accès à l'atrium
 - 25 L'église
- Etage niveau 5
- 1 Cellule des malades
 - 2 Infirmerie
 - 3 Cellule de l'hôte
 - 4 Cellules des pères professeurs
 - 5 Cellule du père sous maître des étudiants
 - 6 Cellule des prêtres étudiants
 - 8 Cellules des frères convers
 - 10-12 Sanitaire
 - 25 L'église

Fig.5 La Tourette: Plans, coupe



structure concentrique horizontale

coupe a-a



structure linéaire verticale

Fig.5 Transformation du type distributif

2. Le niveau de surface: la conformation architecturale

Nous étudierons ici les procédés géométriques employés par Le Corbusier pour la mise en forme du couvent de la Tourette et les différentes significations qui leur sont attribuées à partir des trois catégories typologiques présentées dans notre modèle d'analyse: typologie formelle, typologie des tracés, typologie compositive. Les moyens qu'il va mettre en oeuvre ici, seront utilisés à travers l'ensemble de sa production, et n'ont donc rien de spécifique à la Tourette. Ils relèvent de son attitude générale par rapport à ce niveau de signification et à toute l'importance qu'il lui accorde. Nous retrouvons dans les écrits même de Le Corbusier une confirmation de l'existence de ces différentes catégories typologiques qu'il a utilisé dans son propre travail. Au sujet du rôle de la géométrie et de la conception sémiotique qu'il en a, il affirme, d'une façon générale, "la géométrie est le langage de l'homme"; en outre, le rapport entre la distribution architecturale et la conformation architecturale est clairement établi chez lui, en même temps que leur autonomie relative: il y a nécessité pour lui de travailler sur les deux niveaux à la fois.

"Le plan de la maison, son cube et ses surfaces ont été déterminés, en partie, par les données utilitaires du problème et, en partie, par l'imagination, la création plastique. Déjà, dans son plan, et par conséquent dans tout ce qui s'élève dans l'espace, l'architecte a été plasticien; il a discipliné les revendications utilitaires en vertu d'un but plastique qu'il poursuivait: il a composé.

Alors est venu le moment où il fallait graver les traits du visage. Il a fait jouer la lumière et l'ombre à l'appui de ce qu'il voulait dire. La modénature est intervenue. Et la modénature est libre de toute contrainte; elle est une invention totale qui rend un visage radieux ou le fane. A la modénature, on reconnaît le plasticien..."

(Vers une Architecture) 35

En ce qui concerne l'usage des types formels, on n'a retenu que sa fameuse formule "L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière" en oubliant qu'il a, en même temps, tenu à souligner l'importance des rapports entre les dimensions de ces volumes, leur proportion etc., faisant donc allusion à la grande tradition de la typologie des tracés qu'il voudrait perpétuer.

"L'architecture n'est pas que d'ordonnance, de beaux prismes sous la lumière. Il est une chose qui ravit, c'est la mesure. Mesurer. Répartir en quantités rythmées, animées d'un souffle égal, faire passer partout le rapport unitaire et subtil, équilibrer, résoudre l'équation.

La sensation, devant l'architecture, vous l'aurez par la mesure de distances, de dimensions, de hauteurs, de volumes: mathématique qui a une clé, donnant (ou ne donnant pas) l'unité, selon que c'est réussi ou raté. Le croiriez-vous? Cette clé de l'architecture, la proportion, a été perdue, oubliée. Elle qui, à certaines époques, était tout, conduisant jusqu'aux mystères mêmes, on n'y pense plus, on ne s'en soucie plus, on l'a abandonnée.

Voilà où nous en sommes." (Entretien avec les étudiants des Ecoles d'architecture)³⁵

De la disposition des volumes (type formel), il tire la notion de "caractère", rattachée aux propriétés plastiques des figures, soulignant ainsi l'aspect significatif de ce registre formel.

"Je vais vous montrer comment surgit la sensation architecturale: par réaction à des choses géométriques. Je dessine un prisme allongé, cet autre, cubique.

J'affirme que là est le définitif, le fondamental de la sensation architecturale.

Le choc s'est produit. Vous avez dit, dressant ce prisme dans l'espace avec ses proportions: 'Voilà comme je suis'.

Vous le sentez plus nettement, si le prisme cubique s'amincit et s'élève, si le prisme allongé s'aplatit et s'étale. Vous êtes en face de caractères, vous avez créé des caractères. (Précision)³⁷

Puis sur le rôle des tracés il écrit encore, à propos de la composition d'une façade, en distinguant bien les deux niveaux de signification.

"Et voici comment la sensation architecturale continue à agir incisivement sur notre esprit et sur notre coeur:

Je dessine une porte, une fenêtre, une autre fenêtre encore. Que s'est-il produit? Je devais ouvrir portes et fenêtres, c'était mon devoir, mon problème pratique. Mais, architecturalement, que s'est-il produit? Nous avons créé des lieux géométriques, nous avons posé les termes d'une équation. Attention alors! Si notre équation était fautive, insoluble, je veux dire, par là, si nous avons si mal placé nos fenêtres et nos portes que rien de vrai - de mathématiquement vrai - n'existait plus entre ces trous et les diverses surfaces de murs ainsi déterminées entre les trous?" (Précisions)

Pour montrer la valeur qu'il accorde à cet autre registre formel de sens, il mettra lui-même au point un type de tracé modulaire nouveau: le modulator.

"Le Modulator est un outil de mesure issu de la stature humaine et de la mathématique. Un homme, le bras levé, fournit, aux points déterminants de l'occupation de l'espace - le pied, le plexus solaire, la tête, l'extrémité des doigts le bras étant levé - trois intervalles qui engendrent une série de Section d'or"...

Les chiffres du Modulator sont des mesures. Donc des faits en soi, ayant une corporalité; elles sont l'effet d'un choix parmi l'infinité des valeurs [...]. Mais les objets à construire dont elles fixeront les dimensions sont, de toute façon, des contenants d'homme ou des prolongements d'homme." (Le Modulator)³⁸

A ses yeux le modulator, système de proportion, avait un double sens esthétique et pratique. Esthétique, et en cela il se rattache, en

partie, à une conception platonicienne des mathématiques et de la géométrie, en perpétuant la croyance en l'existence d'une beauté objective indépendante de l'histoire: dans ce sens il reste un classique (c'est-à-dire un anti-romantique).

"Proportionner et harmoniser, c'est en deux mots magnifiques: proportion et harmonie, l'appel au témoignage de millénaire de culture et de finesse: Pythagore, l'Egypte et les Grecs, les Arabes, puis la Renaissance, floraison des arts et de la pensée qui illumina la civilisation méditerranéenne. Les choses étaient proportionnées; on avait appris à les proportionner; on avait des règles; ces règles étaient basées sur une alliance amicale des mesures de l'homme et de la splendeur illimitée des nombres. Ces choses se sont effondrées dans la tourmente machiniste. Elles doivent être reconsidérées.

Proportionner, comme harmoniser, c'est provoquer des bienfaits ressentis par tous et qui n'entraînent aucune dépense spéciale."

(Unité d'Habitat de Marseille)³⁹

Pratique, en fonction des buts qu'il assigne à son système de mesure.

"Normaliser, standardiser, mesurer, proportionner, c'est donc opérer la mise en ordre nécessaire. De grandes conséquences pourraient en résulter. Ainsi, par exemple, pourrait être abolie la rivalité du mètre (décimal) et du pied-pouce (irrationnel).

De nouvelles mesures et de nouvelles règles pour habiter, entraîneront la modification indispensable des règlements en cours, lesquels paralysent toute prise en considération sérieuse d'une réforme du logis."

Cependant dans son travail Le Corbusier utilisera les deux grands types de tracé connus: le tracé arithmétique modulaire (son modulator), et le tracé géométrique (surtout le rectangle d'or) ressuscitant une grande tradition de l'architecture, morte au XVIIIe.

Concernant le dernier registre formel, la typologie compositive, il va par contre bouleverser le paradigme de la composition classique, symétrie vs asymétrie, avec lequel il jouera beaucoup d'ailleurs: une composition ne sera pas que symétrique ou asymétrique, mais elle pourra être les deux à la fois. Il n'est pas question pour lui d'éliminer la problématique de l'axe, seulement il précise sa fonction sémiotique.

"L'axe est le metteur en ordre de l'architecture. Faire de l'ordre, c'est commencer une oeuvre. L'architecture s'établit sur des axes. Les axes de l'Ecole des Beaux-Arts sont la calamité de l'architecture. L'axe est une ligne de conduite vers un but. En architecture, il faut un but à l'axe. A l'Ecole on l'a oublié et les axes se croisent en étoiles, tous vers l'infini, l'inconnu, le rien, sans but. L'axe de l'Ecole est une recette, un truc. L'ordonnance est la hiérarchie des axes, donc la hiérarchie des buts, la classification des intentions." (Vers une Architecture)

Il va donc rompre avec le système statique de l'ordonnance classique pour adopter un système dynamique intégrant le mouvement, la mobilité, la tension, à travers l'influence du cubisme: l'équilibre, viendra se substituer à la notion de la symétrie. "La géométrie, dira-t-il, est dans les pesés", c'est-à-dire dans la mise en balance des objets plastiques conservant leur propre densité. Les procédés se combineront plus qu'ils ne s'exclueront: symétrie x dissymétrie, désaxement x axialité, contraste x hiérarchie, frontalité x latéralité, c'est-à-dire abandon des points de vue uniques (perspectivisme)...etc..

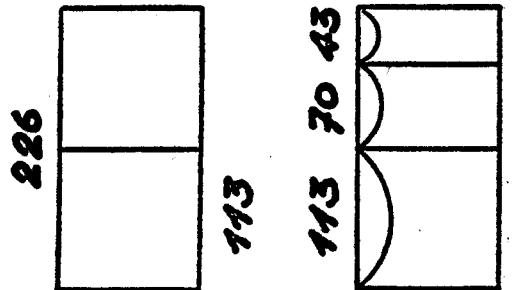
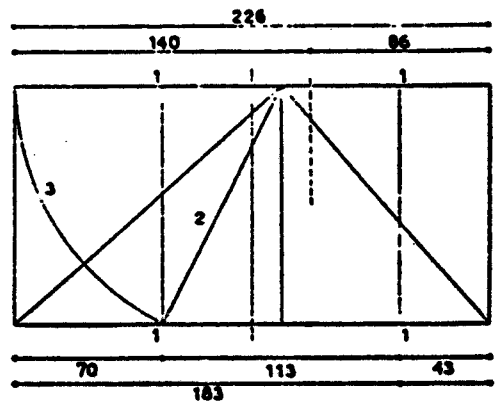
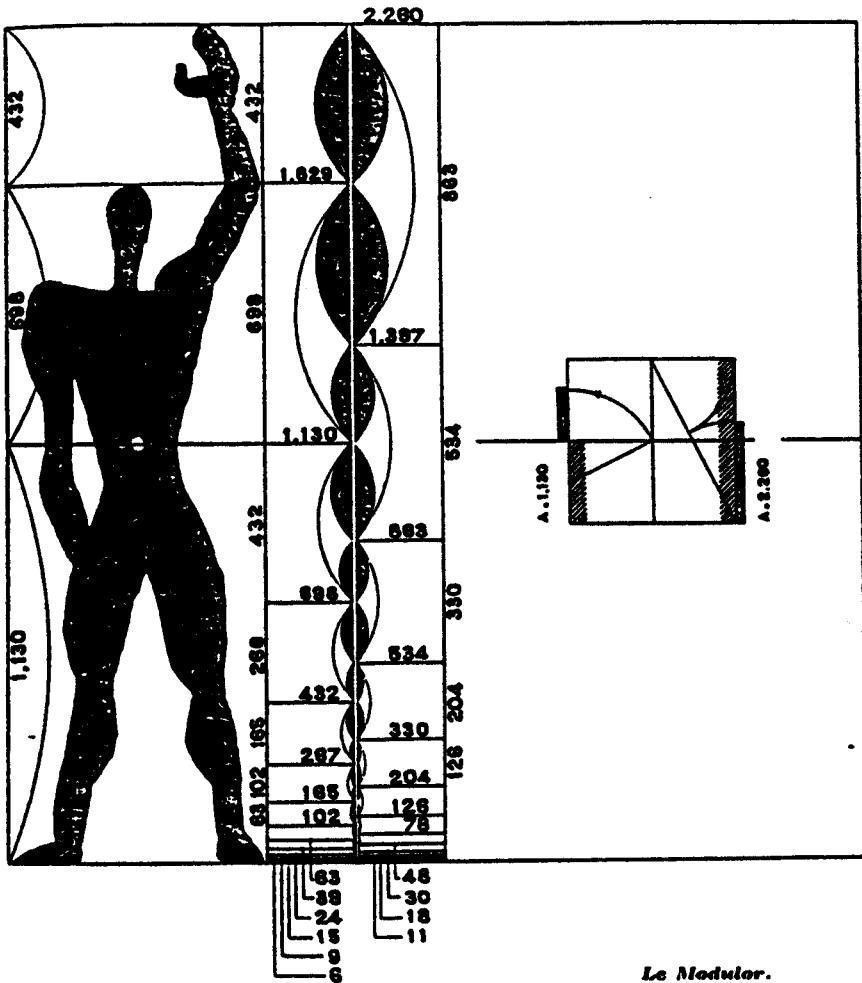
Nous savons, d'autre part qu'il a lui-même introduit une nouvelle classification de la composition à travers ses "4 types de plan" que l'on peut ramener, en gros, à l'opposition libre vs ordonné: "Auteuil" représentant le type libre (agencement libre de volumes), les autres cas étant des variantes ordonnées dans une figure (réglées par un type formel) pouvant être soit saturée (compacte) comme à "Garches", ou non saturé, avec occupation centrale, à "Tunis", ou occupation périphérique, à "Poissy".

(Fig.6)

Le Corbusier avait donc une conception totalement sémiotique de la plastique architecturale, en ce sens son "purisme", dépassant l'abstraction pure, il le définit par analogie à la langue, mais à une langue qu'il voudrait universelle et a-chronique renouant ainsi avec la problématique de l'"architecture parlante" telle qu'elle a été définie par les architectes révolutionnaires du XVIIIe siècle.

"Les formes et les couleurs primaires, écrivent Ozenfant et Jeanneret, ont des propriétés standards (propriétés universelles qui permettent de créer un langage plastique transmissible). Mais l'utilisation des formes primaires ne permet pas de mettre le spectateur dans l'état mathématique recherché. Pour cela, il faut faire appel aux associations de formes naturelles ou artificielles, et le critère de leur choix est le degré de sélection où sont arrivés certains éléments (sélection naturelle et sélection mécanique). L'élément puriste issu de l'épuration des formes standards n'est pas une copie, mais une création dont la fin est de matérialiser l'objet dans toute sa généralité et son invariabilité. Les éléments puristes sont donc comparables à des mots à sens bien fixé: la syntaxe puriste, c'est l'application des moyens constructifs et modulaires; c'est l'application des lois qui gèrent l'espace pictural. Un tableau est un entier (unité): un tableau est une formation artificielle qui, par des moyens appropriés, doit tendre à l'objectivation d'un 'monde' entier. On peut faire un art d'allusions, un art de mode, basé sur la surprise et sur des conventions de chapelle. Le purisme tente un art utilisant les constantes plastiques, échappant aux conventions s'adressant avant tout aux propriétés universelles des sens et de l'esprit." (Cité par M. Besset, Qui était Le Corbusier?)⁴⁰

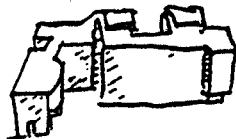
Le couvent de La Tourette reste une démonstration parfaite de l'application des conceptions de Le Corbusier sur le rôle et la place de la "géométrie" dans le projet.



Le Moduler.

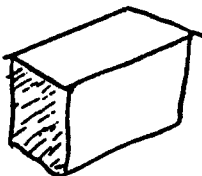
Les 4 compositions

- 1 Maison La Roche
- 2 Maison Stein à Garches
- 3 Maison à Stuttgart
- 4 Maison Savoie à Poissy

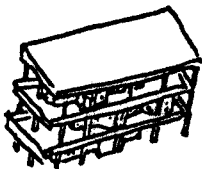


unite de composition
approximative

genre plutôt facile,
potentiellement
manipulable
à peu près tout fait, le
dispositif est plus classique
et hiérarchique

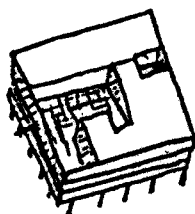
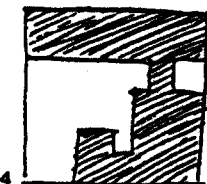


très difficile
(satisfactions de l'opinion)



composition architecturale
(plus libre, plus)

très facile,
mais pas
construite



très finement
ou difficile à l'opinion
ou solution architecturale
à peu près à l'opinion
à peu près à l'opinion
circulation, aménagement,
ventilation.

Fig.6 Le Moduler. Les 4 compositions

Nous allons donc voir l'usage que fait Le Corbusier des différentes catégories typologiques relatives à ce niveau de signification, correspondant aux structures de surface du parcours génératif du projet.

1. Typologie formelle

Il s'agit de voir ici quels sont les types formels qui sont utilisés. Le type formel d'ensemble résulte de la combinaison de deux types formels différents: le type oblong (rectangle) pour l'église, et le type rayonnant (carré) pour le bâtiment conventuel. La combinaison consiste en une juxtaposition des deux types avec un léger désaxement de l'un par rapport à l'autre, conférant une certaine autonomie à chacune des figures. Il s'agit donc d'une composition mixte à dominante rayonnante mais son orientation privilégiée.

(Fig.7)

- a) Selon la disposition des accents, l'église à dominante oblongue est organisée sur le grand côté d'une manière symétrique, et sur son petit côté, d'une manière asymétrique, les deux accents étant totalement dissymétriques entre eux. La structure de la forme oblongue est donc respectée, c'est le caractère dynamique du volume qui est exploité ici, renvoyant, dans un premier temps, à une église de type basilical, ou type "halle" de prière.
- b) Le bâtiment conventuel, à structure rayonnante, est transformé, à l'intérieur, en une structure oblongue par l'ouverture d'un de ses côtés (on pourrait aussi dire qu'on y incorpore une structure oblongue) produisant une forme en U. D'autre part, il présente une organisation interne asymétrique, c'est-à-dire, que la disposition des éléments intérieurs s'ordonnent à partir d'axe d'asymétrie: l'atrium et l'oratoire alignés selon un premier axe, et l'ensemble des espaces de communication verticale et horizontale (conduits) selon deux autres axes croisés asymétriquement. On voit donc comment ici une forme régulière, rayonnante, à symétrie absolue, au départ, est complètement transgressée dans ses propriétés, et exploitée d'une façon totalement asymétrique. Ces déplacements d'axes créant par décentrement des tensions entre la figure de base, et la figure produite. Le caractère statique et ramassé de ce type de figure est

ici transformé produisant un effet de tension et de contraste. Le refus d'une focalisation unique, et la multiplicité des effets et des points de vue propre à la poésie cubiste, sont appliqués ici, mais reste géométriquement très contrôlés.

On notera également que c'est surtout à l'aide des espaces dynamiques (espaces de circulation, par opposition aux espaces statiques de séjour) que L.C. provoque ces distorsions.

Ces contradictions et contrariétés vont se révéler plus manifestement dans la typologie compositive.

2. Typologie compositive

Il s'agit de voir ici quels sont les types compositifs employés. Nous venons de voir que nous avons à faire à deux types formels distincts combinés par juxtaposition selon un axe d'asymétrie (situé au 2/3 du petit côté). Il s'agit donc au niveau global d'une composition asymétrique.

Si l'on regarde maintenant chaque plan dans sa composition interne, nous constatons une série d'ambiguïtés et de contradictions.

a) L'église.

(Fig.8) En regardant la position de l'autel, point focal de la composition, produit par la croisée des deux axes et raison d'être de ce bâtiment, on peut se demander s'il s'agit d'une église à plan centré ou à plan oblong. En effet, l'orientation de l'église n'est pas clairement accentuée vers l'est, le chevet et le chœur ont disparu, les moines et les fidèles étant situés de part et d'autre de l'autel: Un axe d'asymétrie passant par l'autel partage donc l'église en deux parties, la partie orientale, est paradoxalement réservée aux fidèles (c'est-à-dire le chœur traditionnel) ici aussi surélevée par des marches, la partie occidentale étant réservée aux moines. Il y a donc inversion dans l'occupation de l'espace comme dans les églises protestantes. Sur le grand côté l'axe de symétrie principale donne la position de l'autel et de la niche à orgue et répartit les stalles, renforçant la structure oblongue du type formel.

Le traitement identique (où son absence) des façades extérieures contribue également à maintenir l'ambiguïté sur le type compositif centré ou oblong. Si Le Corbusier a, comme dit Xénakis, "tranché dans le vif" pour la forme de l'église et son langage, il a, par contre, au niveau de la composition, produit un type hybride (qui rappelle certaines églises allemandes baroques), type qui n'est pas sans poser des problèmes au niveau de son fonctionnement (la position du prêtre qui tourne le dos au fidèles par exemple).

b) Le bâtiment conventuel

Nous venons de voir que c'est un bâtiment sans point focal de composition unique (comme le cloître traditionnel dans les monastères) ce qui pose des problèmes de lecture quant à la hiérarchisation de l'espace (espace majeur focalisant/espace mineur focalisé) et à l'interprétation du programme, notamment sur le rôle du cloître comme condition essentielle du couvent. Comme nous l'avons vu, les deux axes d'asymétrie qui se croisent, organisent la position des circulations horizontales et verticales et partagent l'espace interne en quatre petites "cours" inégales, dans lesquelles un autre axe d'asymétrie ordonne la position des deux volumes que sont l'oratoire et l'atrium: Il s'agit donc d'un type de composition décentré. On notera au passage l'inversion des procédures qui sont employées:

- pour l'église de plan oblong, transformation en plan centré,
- pour le bâtiment de plan régulier, transformation en plan décentré.

Cette asymétrie générale se traduit également sur les façades toutes différentes, dont nous n'avons malheureusement pas ici le temps d'en faire l'étude.

Si l'on devait ramener ces deux compositions aux "types compositifs" que Le Corbusier a déterminés, l'église pourrait se ramener au type "Garches", et le bâtiment conventuel au type "Poissy", avec les significations corrélatives qu'il leur attribue.

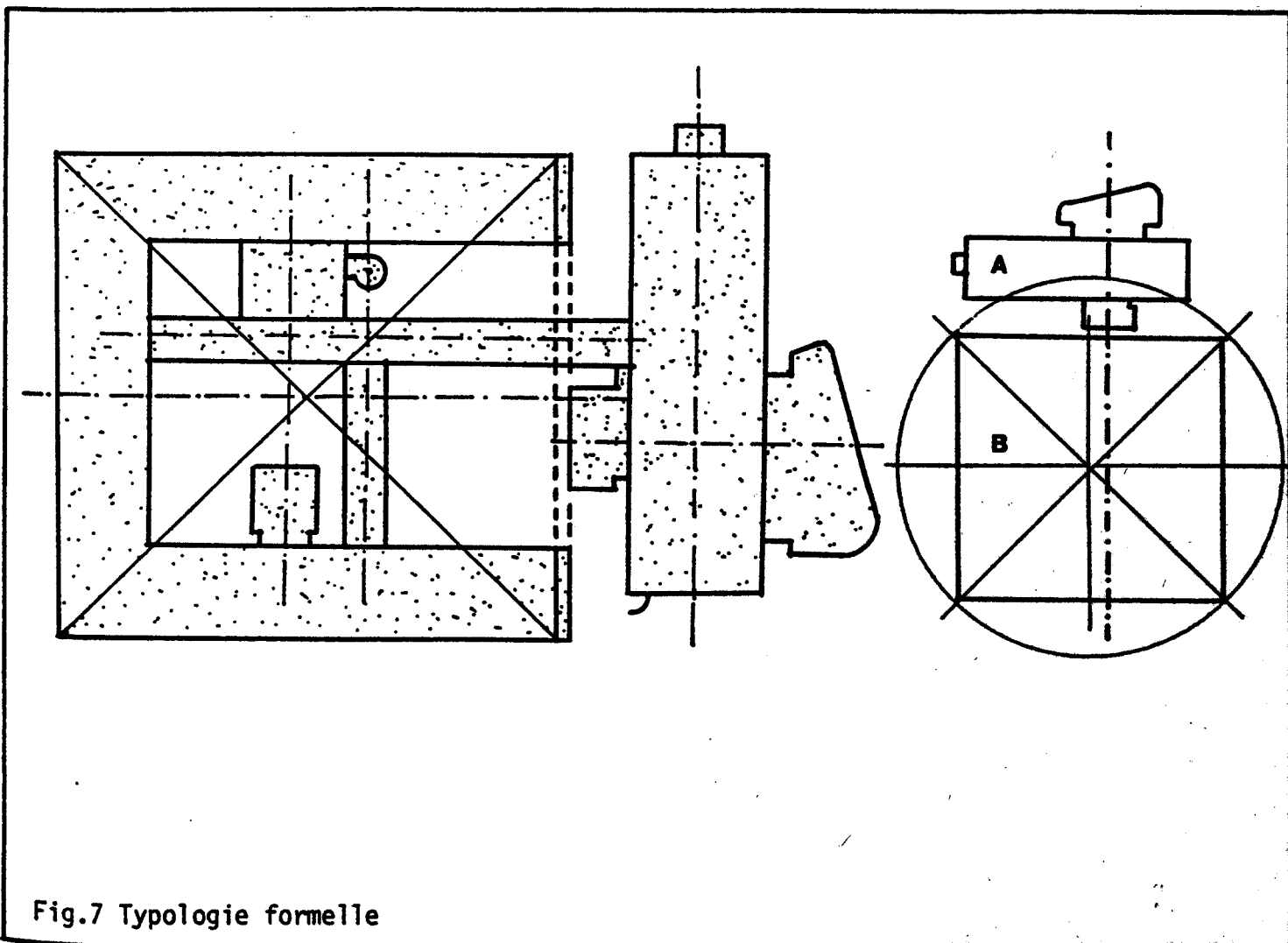


Fig.7 Typologie formelle

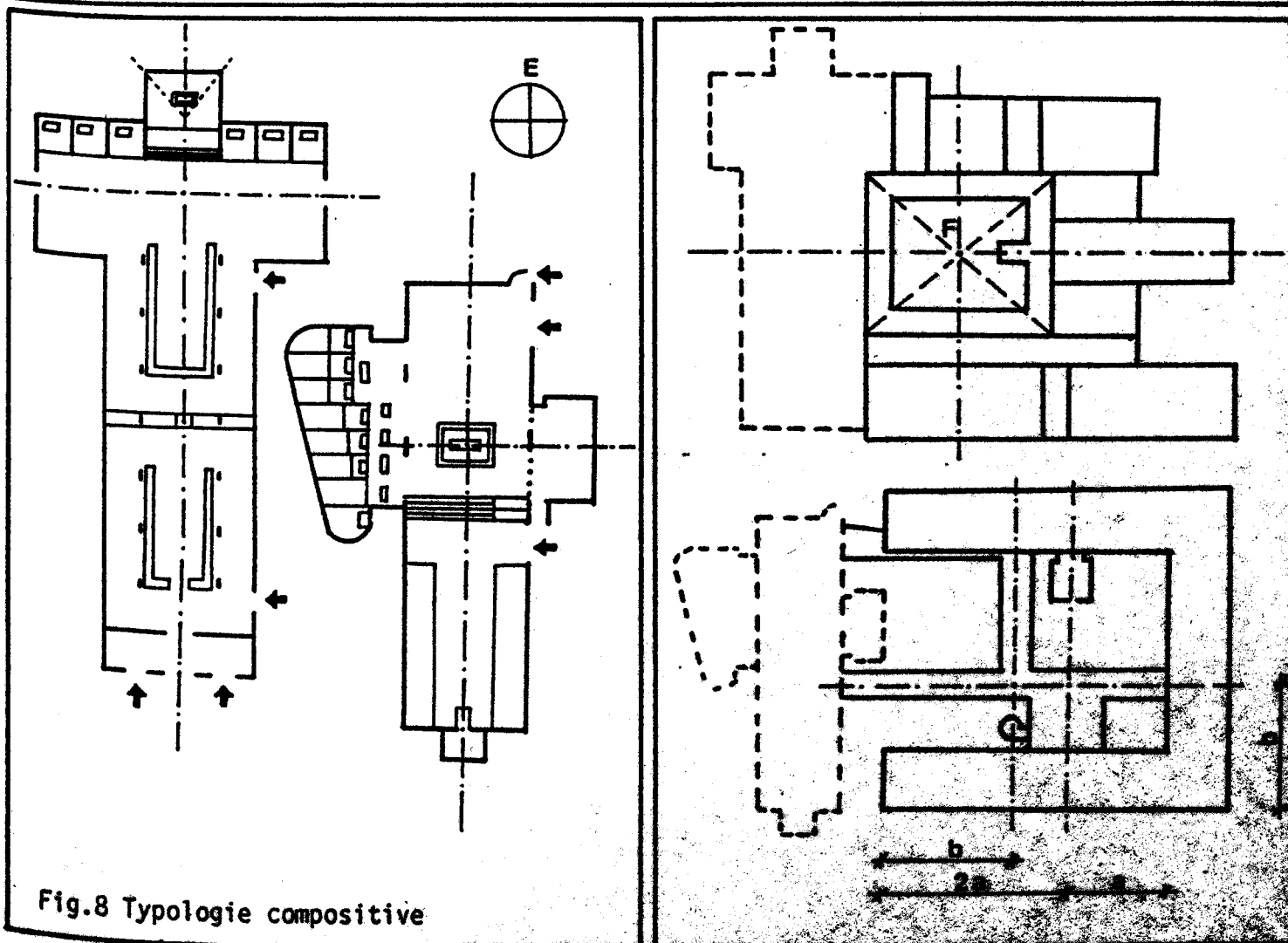


Fig.8 Typologie compositive

3. Typologie des tracés

Comme nous l'avons dit, Le Corbusier va utiliser les deux types de tracés pour dimensionner et configurer le plan de son couvent.

a) Le tracé arithmétique modulaire: le modulator

(Fig.9) Comme pour d'autres bâtiments qu'il réalisera à la même époque, L.C. va utiliser sa grille de proportion modulator pour dimensionner l'espace du couvent. Les mesures du modulator vont, par exemple, régler la dimension des cellules: hauteur = 2,26, longueur = 5.92, largeur = 1.83, la loggia, profondeur = 1.13, le couloir, largeur = 2.26, le mobilier même, comme la table = 1.13/70 etc... L'exploitation totale de la longueur d'un côté du carré permettra de disposer 24 cellules identiques (aile orientale) dont trois pour les services. Le modulator permettra donc de tracer la trame fonctionnelle du plan. Il servira aussi en façade à faire rythmer les pans de verre dits ondulatoires ... etc.

Un examen plus détaillé devrait nous permettre de retrouver l'ensemble des dimensions du couvent comme pour l'Unité d'Habitation de Marseille, ou la fabrique de St Dié...

Nous rappelons que Le Corbusier avait mis au point deux échelles (série bleue, série rouge) qui pouvaient se combiner entre elles, et qu'à travers l'application de cette gamme il cherchait à "atteindre par l'unité, aux grands symphonies architecturales".

b) Le tracé géométrique dynamique: le rectangle d'or

Pour configurer son plan Le Corbusier va utiliser le rectangle d'or, dont la propriété est de pouvoir se reproduire en soi, en même temps qu'un carré. Ce principe de la récurrence des formes, base de la géométrie dynamique selon lequel une forme se reproduit sous une forme identique dans une autre forme, était considéré par les anciens comme une propriété divine capable de créer un rythme à l'image du rythme divin (saison, nature...). Le tracé arithmétique par contre met en jeu la récurrence des mesures, par l'usage de proportions. On obtient ainsi une figure appelée

parfois "rectangle des carrés tournants".

Outre les significations métaphysiques qu'on lui prêtait, sur le plan plastique, ce rectangle de rapport (1,618/1) représenterait un équilibre parfait, malgré son type semi-régulier, et ses parties inégales, car le côté dominant n'est ni trop grand ni trop petit, mais modéré, sans tension excessive, donnant lieu à une surface calme et équilibrée: c'est pourquoi ce rapport particulier devrait apparaître d'emblée clairement, car c'est un rapport de "juste mesure", qui expliquerait ses qualités esthétiques et plastiques.

En l'employant Le Corbusier a-t-il voulu renvoyer par homologation un mode de vie monastique et à l'atmosphère particulière des couvents?

La décomposition harmonique de ce rectangle va permettre à L.C. d'ordonner l'ensemble de son plan:

- 1° Le gnomon de base, ou carré de départ, va permettre de délimiter le bâtiment conventuel, qui sera circonscrit à sa périphérie, et le nouveau rectangle d'or (A) obtenu va permettre de localiser l'église et ses annexes.
- 2° La décomposition de ce nouveau rectangle (A) va permettre de situer la position de l'autel (sa hauteur) et donner un nouveau rectangle d'or (B).
- 3° La deuxième décomposition de ce rectangle (B) donnera à son tour un nouveau rectangle (C): l'axe symétrique de localisation de l'église et de disposition définitive de l'autel est alors donné, il ne reste plus qu'à déterminer la dimension de l'église qui est fournie par la cinquième décomposition harmonique qui donne le module de largeur de l'église (a) reporté symétriquement de l'autre côté grâce à l'axe déterminé précédemment.

En utilisant le rectangle d'or comme tracé régulateur, L.C. a-t-il voulu renouer avec une pratique ancestrale et ésotérique qui caractérisait l'architecture monastique médiévale (notion de divine proportion)? On pourrait le penser, mais il n'a pas réservé ce type de tracé qu'à l'architecture sacrée, mais aussi pour l'architecture profane, ainsi que pour son travail de peinture, car les tracés régulateurs n'étaient pour lui que "cette mathématique sensible donnant la perception bien faisante de l'ordre".

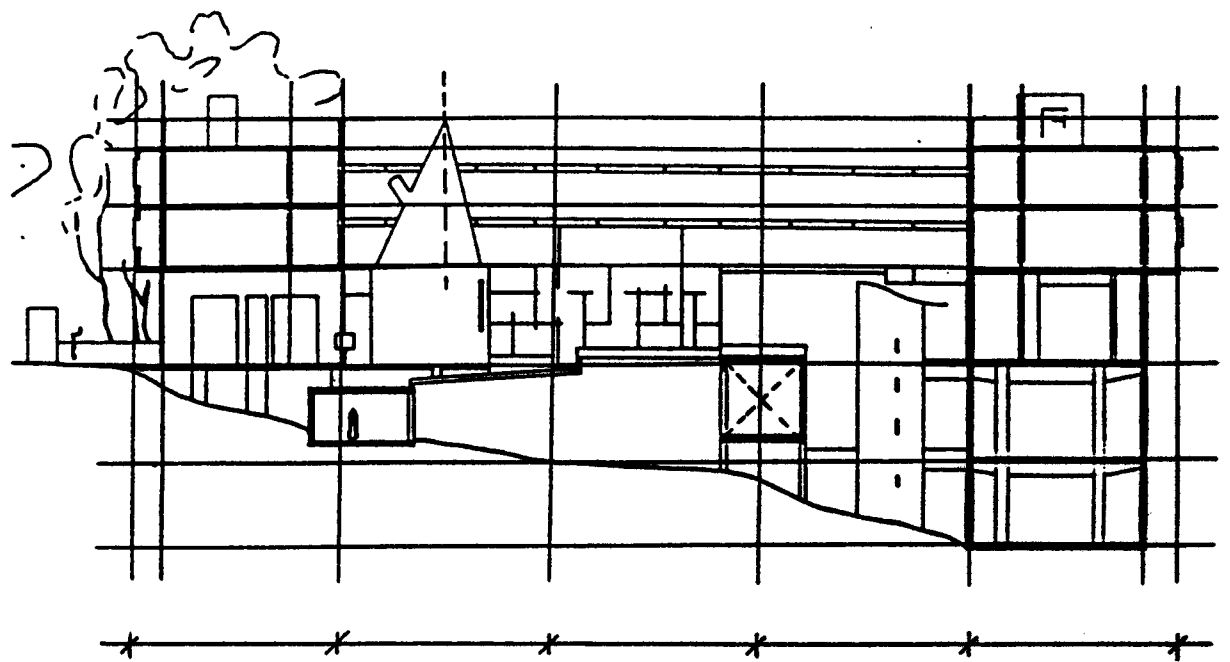


Fig.9 Typologie des tracés: la grille modulator

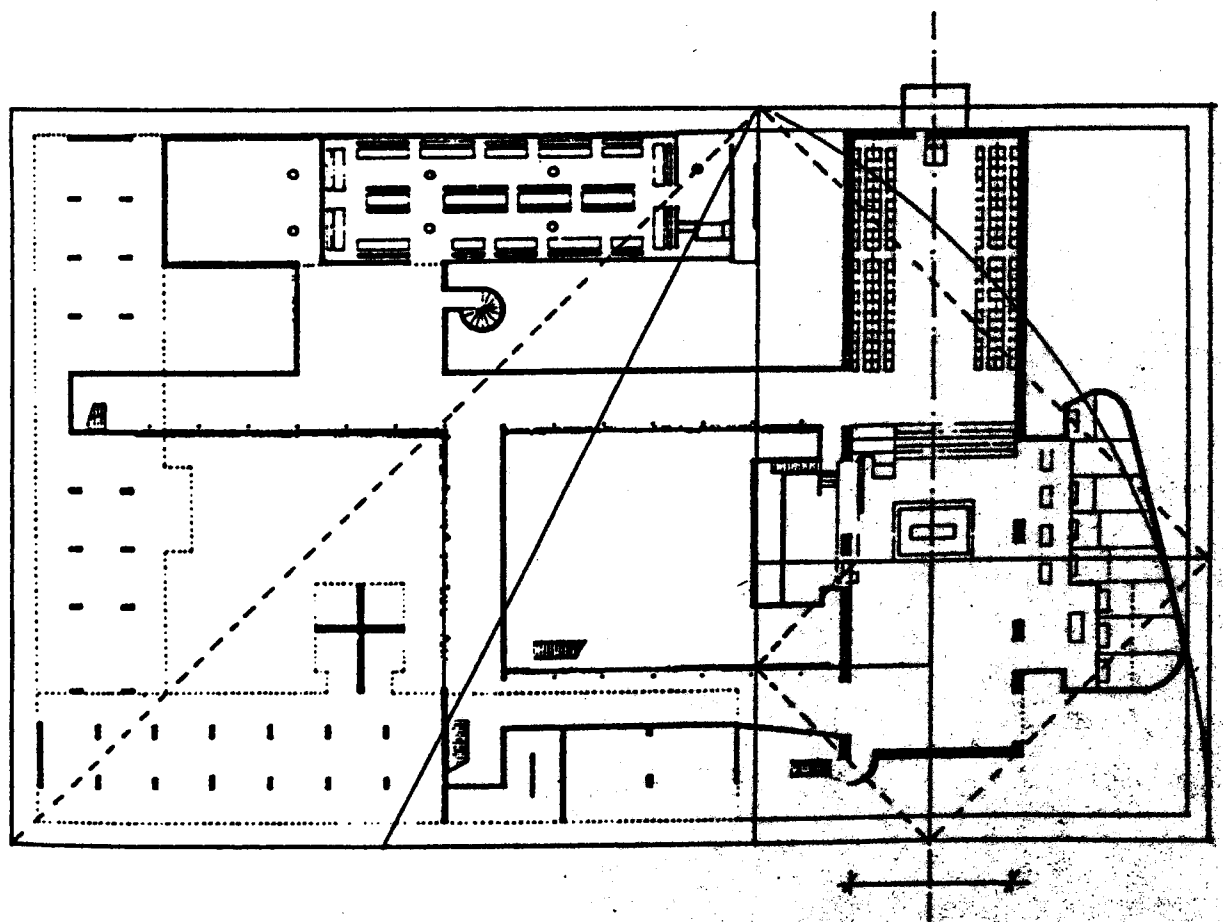


Fig.9 Typologie des tracés: le rectangle d'or

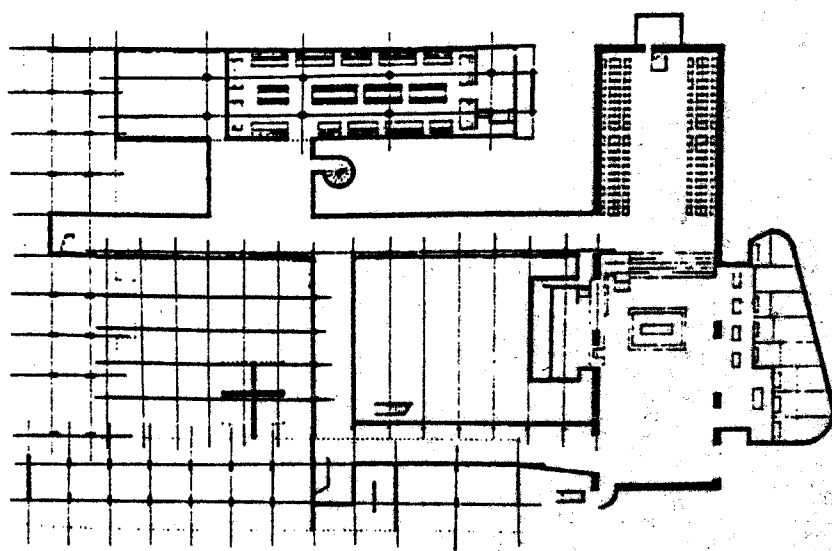
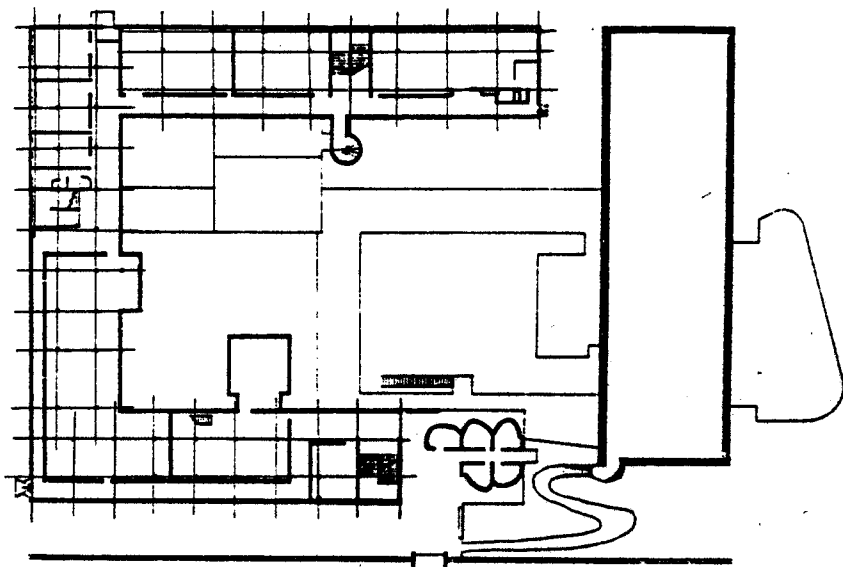


Fig.9 Typologie des tracés: trames constructives

3. Le niveau d'expression: le langage architectural

Comme nous l'avons dit, nous aborderons l'étude du langage architectural corbusien à travers la problématique des motifs, sans prétendre épuiser cette question dans le cadre de ce texte. Nous rappelons la définition que nous avons donné du motif architectonique entendu comme une unité formelle qui possède un sens indépendant de la signification fonctionnelle relative au projet particulier où il prend place, et qui se présente avec un caractère itératif et migratoire à l'intérieur de la totalité d'une oeuvre, d'où la possibilité de l'extraire et de l'étudier en lui-même et dans son rapport avec la structure qui l'accueille. Par sa permanence il participe donc à la définition de la facture d'un architecte.

A travers l'observation de l'architecture de Le Corbusier et la lecture de ses écrits, on peut essayer de retrouver les invariants caractéristiques de sa production, et considérer alors les "5 points" de son architecture nouvelle, qu'il a lui-même explicité dans les années 1920-1925, comme de véritables motifs architectoniques: le pilotis, le plan libre, la façade libre donc le pan de verre, le toit terrasse, la rampe et la promenade architecturale, auxquels s'ajoutera plus tard le brise-soleil, et la loggia. Nous voyons d'ailleurs une confirmation de notre hypothèse dans les remarques faites par l'historien M. Besset, grand connaisseur de L.C., lorsqu'il écrit à propos du brise-soleil "Pas plus que le pilotis, il n'est une forme définie une fois pour toute, et ses métamorphoses, au gré des exigences changeantes des programmes, et des lieux, comptent pour beaucoup dans le renouvellement de ce que l'on a improprement appelé le style de Le Corbusier". C'est exactement là notre définition du motif, et son rapport avec la facture d'un architecte.

Comme pour tout signe, ces motifs se présentent avec une double face: un plan du contenu et un plan de l'expression qui peuvent être analysés séparément. Notre hypothèse est que des motifs distincts se retrouvent sur ces deux plans.

1) Le plan du contenu du motif architectonique:

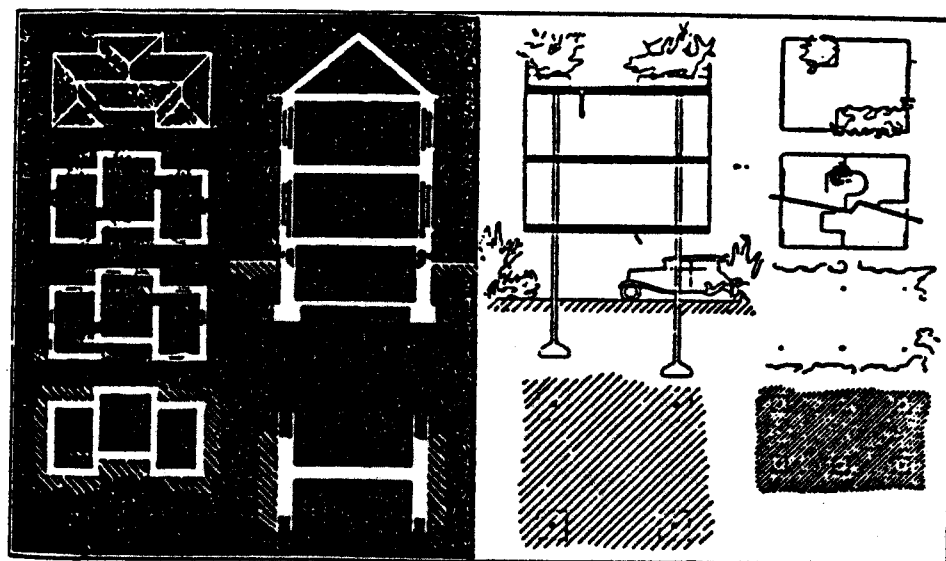
Le motif est organisé comme un micro récit articulant un double registre de sens, pratique et axiologique.

- a) La dimension pratique dénotative est en relation avec l'usage et la fonction du motif. Pour Le Corbusier, par exemple, la fonction du pilotis est de porter l'édifice en l'air, le détacher du sol, libérer la vue, garder la nature intacte, supprimer le soubassement etc... la fonction du pan de verre est d'amener le maximum de lumière et de vue; pour le plan-libre, fruit de la séparation ossature/enveloppe, c'est la possibilité d'aménager librement son volume intérieur; pour le toit plat c'est la possibilité d'installer une terrasse en plein air, et au soleil, avec de multiples usages; pour la rampe, noyau de communication verticale entre les espaces, c'est la possibilité d'en faire une "promenade architecturale à travers l'édifice. On connaît plus ou moins la provenance de ces configurations chez Le Corbusier: la cité lacustre pour les pilotis, l'architecture vernaculaire méditerranéenne pour le toit plat, la loggia, le paquebot pour la promenade (pont), la fenêtre en bande.. etc... L'étude des motifs d'origine et leur confrontation avec les motifs élaborés à partir d'eux, pourraient dégager des résultats intéressants quant à leur mode d'élaboration, et de transformation sémantique.
- b) La dimension axiologique connotative renvoie à l'univers socio-culturel de référence, c'est-à-dire au caractère symbolique et mythique que L.C. octroie à ces motifs issus, selon lui, de "la révolution architecturale accomplie par les techniques modernes", résultat des découvertes scientifiques, et exprimé par des événements considérés comme fondamentalement révolutionnaires permettant par exemple la séparation enveloppe/ossature: "L'acier ou le ciment armé, libérés de Vignole ou des préjugés, conduisaient au plan libre; le plan libre conduisit à la façade libre; la façade libre au pan de verre. Evolution naturelle, irréfutable. Conjugée au pilotis qui restitue la totalité du sol, cette évolution représente la révolution

architecturale et urbanistique actuellement accomplie." (Architecture d'Aujourd'hui no 2, 1948). Ce court passage mériterait une étude en soi, la répétition du thème "liberté", du thème "révolution" (qui revient souvent dans ses textes), l'évocation du caractère naturel de l'évolution technique etc.. . Tout cela traduit une idéologie de la modernité et de la scientificité à l'oeuvre dans sa pensée. La construction de la signification par L. C. va ^{alors} s'opérer par la constitution d'une série d'oppositions instituant des paradigmes de motifs tels que plan libre vs plan contraint, façade libre vs façade contrainte (à porter), pan de verre vs fenêtre isolée; ossature vs mur (porteur), combles vs terrasse, pilotis vs soubassement etc.. qu'il a représenté par un dessin schématique synthétique, qui porte le titre: "le désastre contemporain ou la liberté totale de l'espace", caractéristique des procédés discursifs de manipulation que Le Corbusier utilise - tantôt la séduction, tantôt l'intimidation - dans son faire persuasif.

(Fig.10)

A ces significations générales et autonomes des motifs viennent se superposer les significations particulières induites par la structure d'accueil qu'est le projet du Couvent de la Tourette, dans laquelle on les retrouve tous. Les pilotis sont là pour porter le bâtiment conventuel, mais aussi pour l'adapter à la forte déclivité du sol naturel. Il faut noter que pour l'église, les pilotis ont disparu, celle-ci est directement ancrée dans le sol, dont elle émerge en quelque sorte, à quoi est due cette exception? Cette opposition entre le bâtiment conventuel percé de trous, détaché du sol et porté en l'air, et l'église enfoncée dans le sol aux murs quasiment aveugles, est sans doute chargée de sens: d'habitude dans les couvents, l'église, comme espace majeur, domine par sa hauteur, ici, elle semble plutôt dominer par sa lourdeur, sa masse et sa profondeur (virtuelle dans le sol?), elle semble servir de point fixe d'ancrage à l'ensemble du bâtiment qui paraît comme amarrer à elle (métaphore de l'église comme point fixe d'ancrage de la société chrétienne?).



Le désastre contemporain
ou
la liberté totale de l'espace?

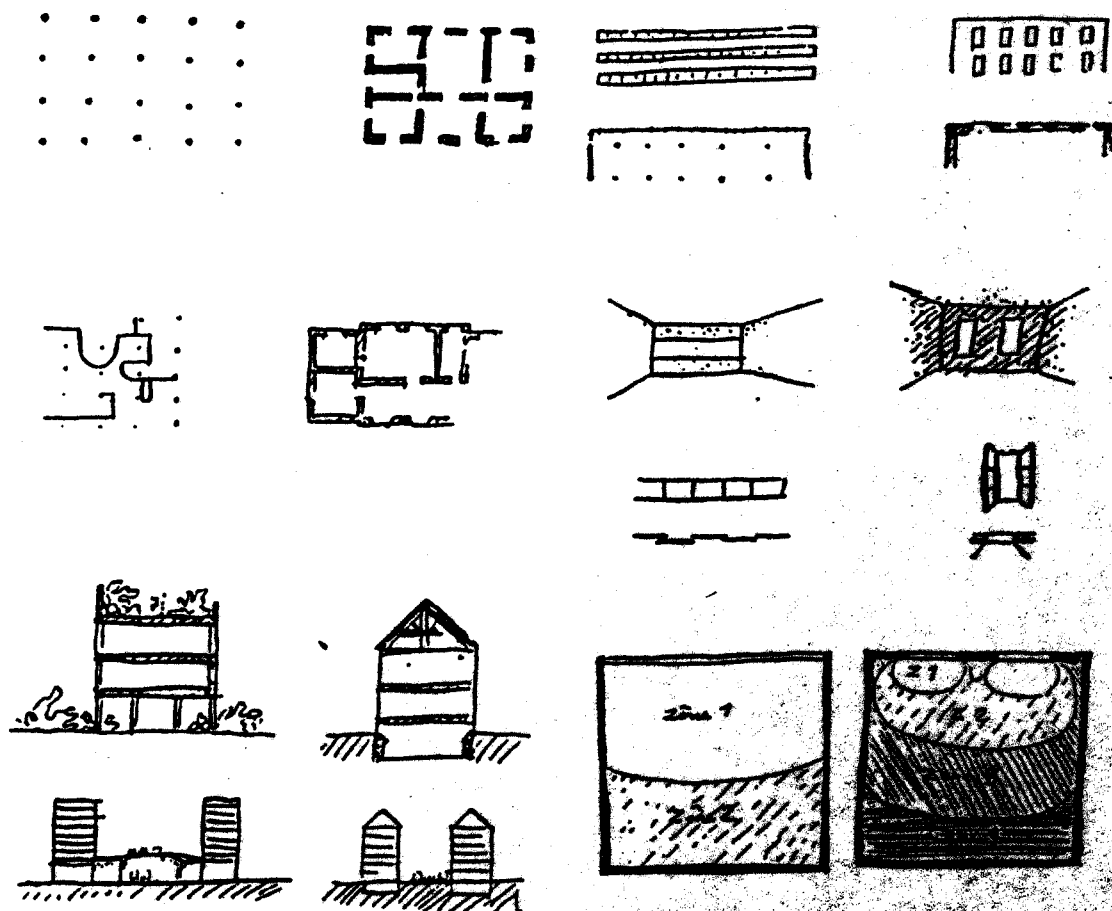


Fig.10 Les paradigmes de motifs

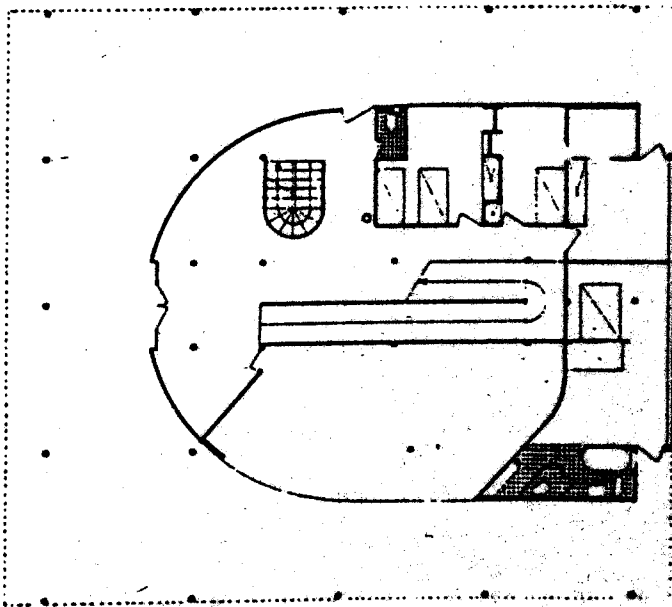
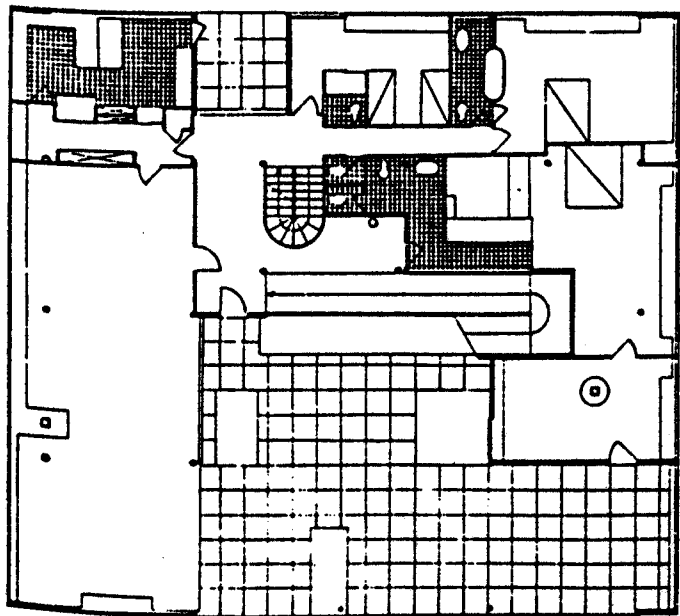
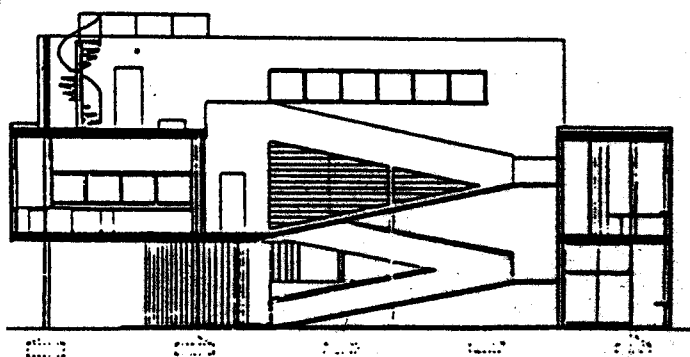
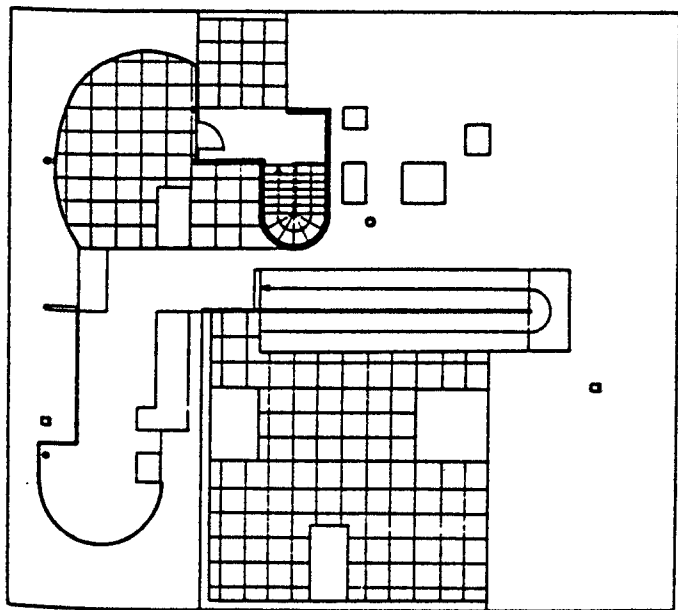


Fig.10 Villa Savoye: application des motifs

(Fig.11)

Le toit terrasse est devenu un deuxième cloître de méditation, plus près du ciel; la rampe est introduite dans les "conduits", second cloître de communication - on retrouve même un escalier à vis comme contrepoint (comme dans la villa savoye) - le plan libre est là et va permettre d'aménager les espaces pour les différentes activités des dominicains (loger, étudier, prier...) et donner naissance à la façade libre. Le pan de verre également qui se déploiera sur toute la façade Ouest et une partie de la façade Sud, pour illuminer le réfectoire et les salles d'étude. La loggia brise-soleil, prolongement de la cellule, pour mettre à distance à la fois la nature et la chaleur. L'opposition sur la façade entre les loggias particulières avec leur répétition régulière et les grands pans de verre unificateurs au dessous exprime bien l'opposition entre espaces individuels et collectifs, donnant à voir l'organisation interne qui se lit alors clairement sur la façade depuis l'extérieur. On voit donc aussi que l'articulation et la combinaison des motifs peut devenir elle-même productrice de sens supplémentaire.

2) Le plan de l'expression du motif architectural

L'analyse du motif à travers son plan de l'expression révèle que le support matériel de tout ces micro-récits est également porteur de sens et contribue aussi à renforcer le discours tenu: les différents traits distinctifs (ou substance) entrant dans la constitution de l'expression architectonique, c'est-à-dire ici le matériau, la polychromie, la texture, la modénature vont intervenir pour matérialiser le support et donner forme aux différents motifs cités, en participant à la production de l'effet de sens recherché. Notre hypothèse est que ces différents traits du plan de l'expression fonctionnent également comme des motifs chez L.C. à cause du caractère constant itératif et migratoire qu'ils possèdent dans son oeuvre. Ici aussi on retrouve les 2 registres de sens pratique et axiologique (dénotatif/connotatif) qui rejoignent en partie les significations déjà décrites sur le plan du contenu. Ces rapports entre plan de l'expression et plan du contenu nous font dire que le motif est toujours motivé, permettant de le ranger dans la classe des discours poétiques: les significations de ces traits distinctifs sont surtout d'ordre plastique, c'est-à-dire, semi-symbolique.

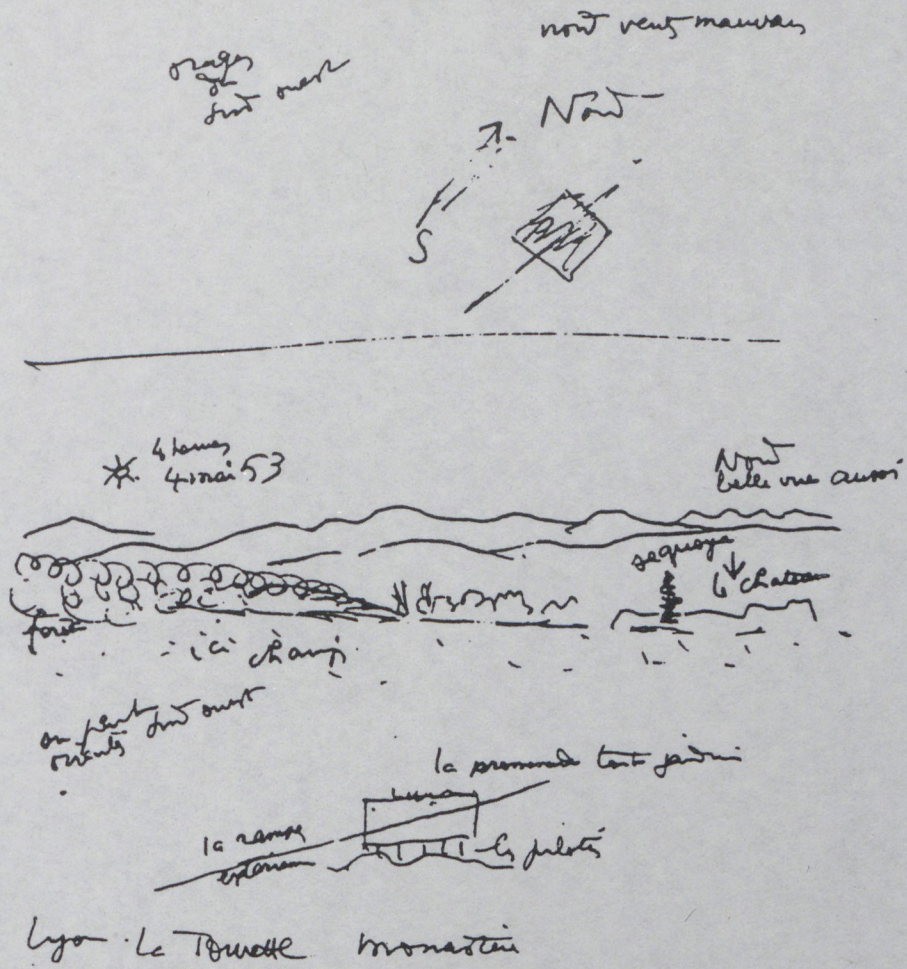
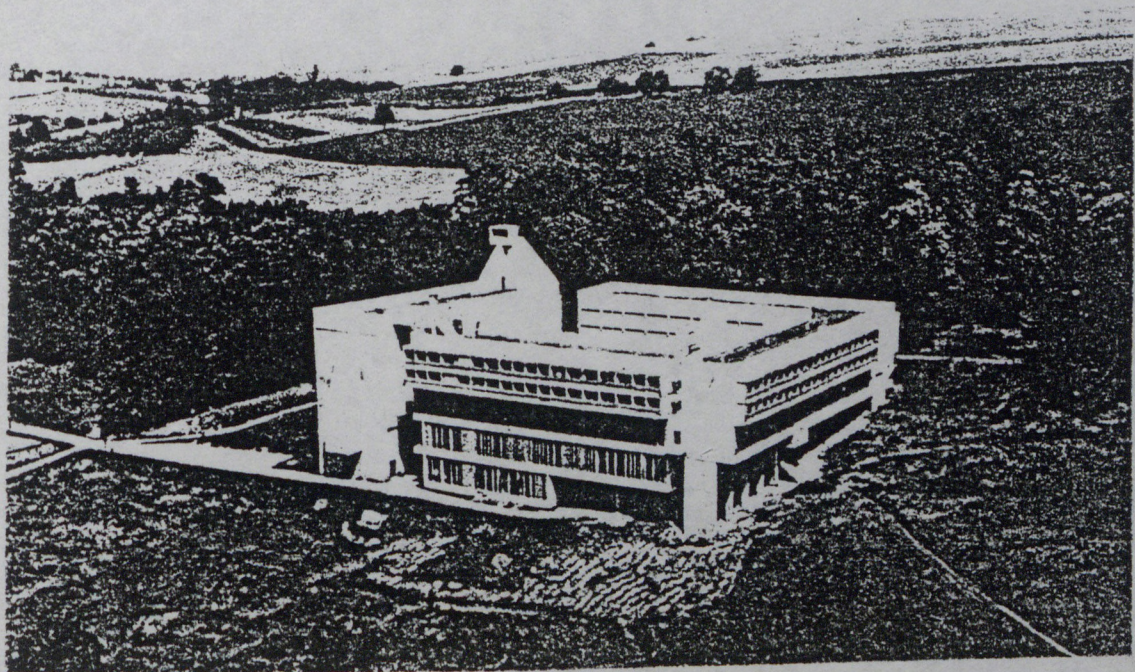
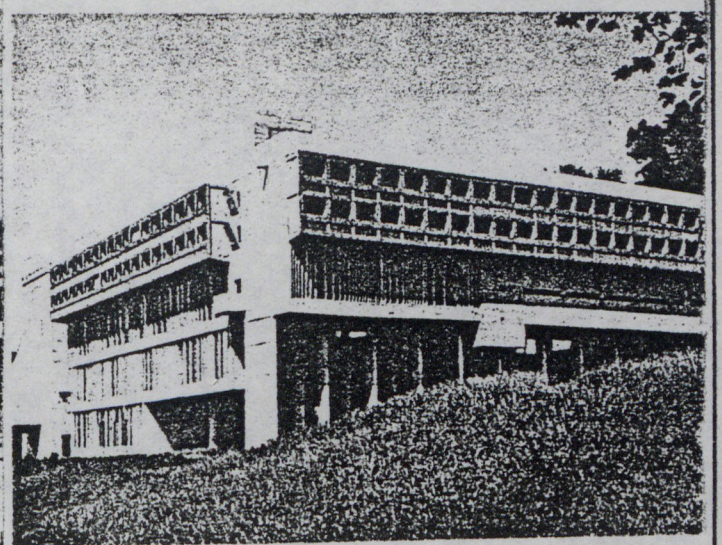
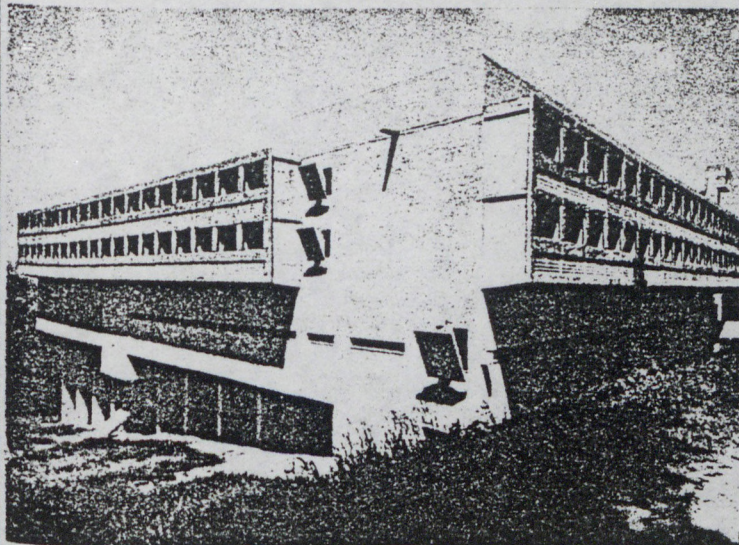
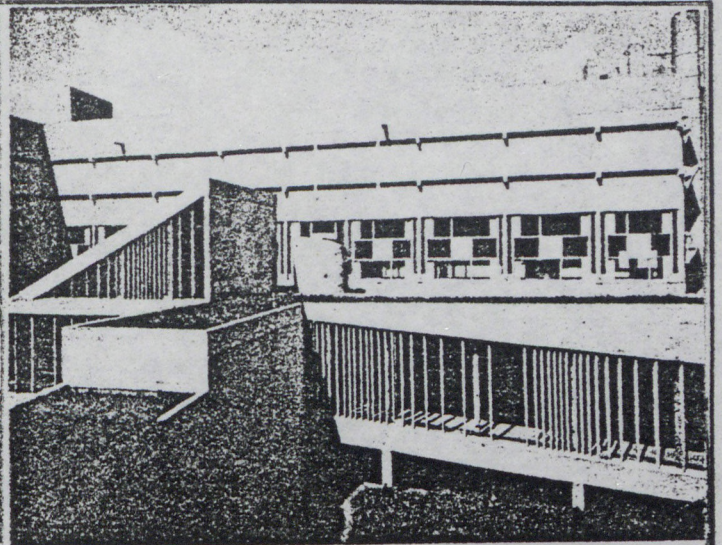
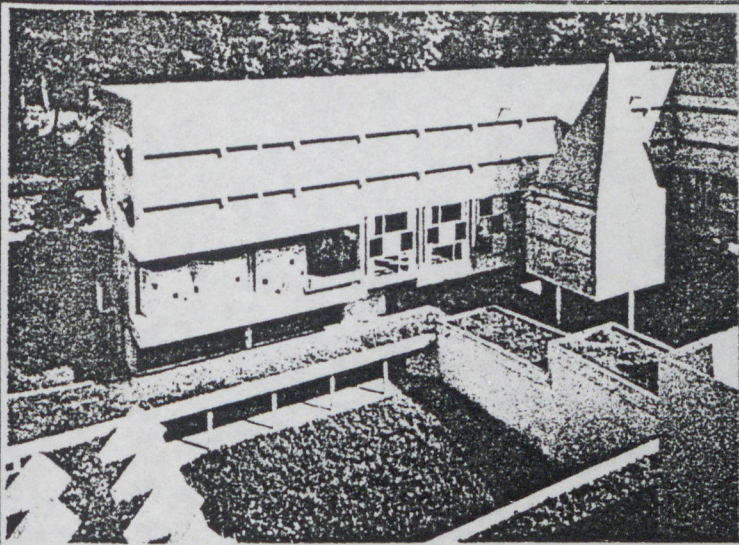
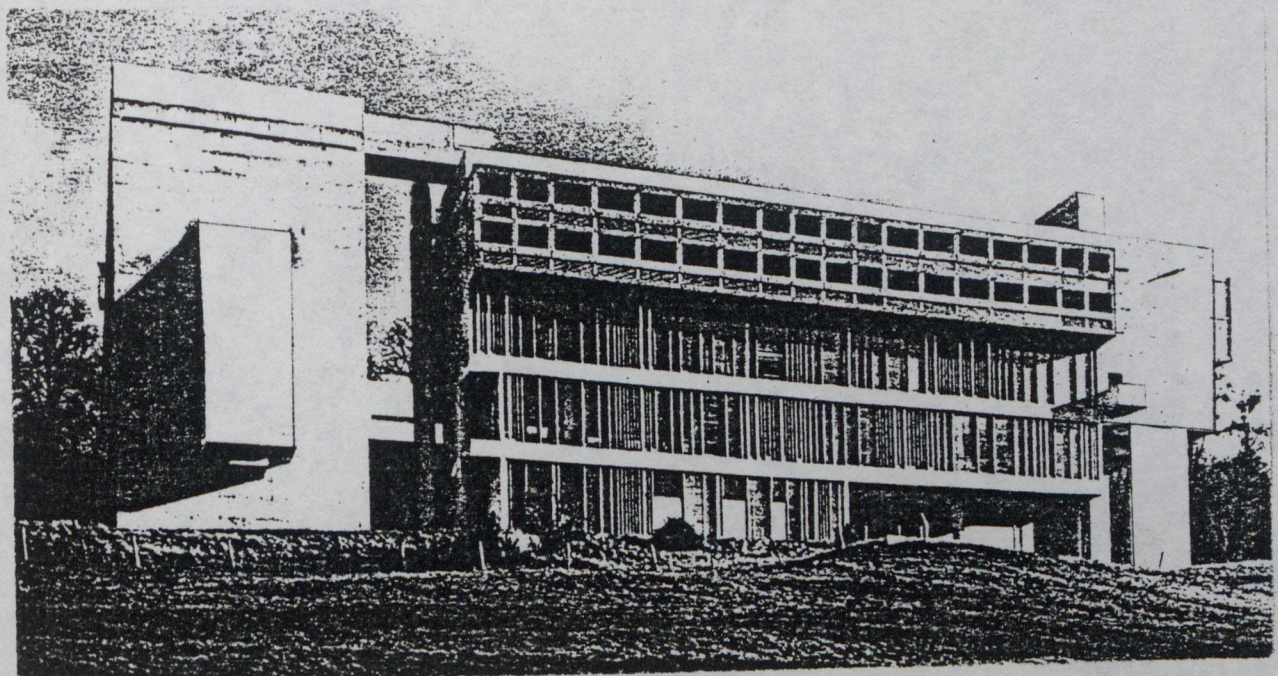


Fig.11 La Tourette: introduction des motifs (dessin de L.C.)





La Tourette: vues intérieures et extérieures



Façade Ouest

aussi
Nous proposons donc de distinguer par rapport aux différents fonctions standards du motif, qui sont relativement constantes, le support de ce motif qui, lui, va varier. Ainsi le pilotis de la villa savoye en acier, de section cylindrique et de faible diamètre est différent de celui de l'immeuble de Marseille en béton armé, de profil conique à forte section, et de celui de La Tourette traité comme un voile en béton. On ne peut pas dire que cette sélection soit véritablement de nature socio-culturelle, il s'agit plutôt de variations sémantiques en rapport avec le projet, et les contraintes économiques particulières.

- La modénature

C'est un terme que nous utiliserons dans le même sens que L.C. le définit, c'est-à-dire profil morphologique des éléments, lorsqu'il écrit:

"Modénature n'est pas mouluration; mouluration est très connu... et très pratiqué; mouluration est restrictif et ne concerne que les moulures. La modénature existe sur un bâtiment sans corniche ni moulure: c'est son profil, tout ce qui concerne son profil. Le profil d'un homme qui a le nez en l'air ou qui l'a busqué, qui a le front plat ou bombé, etc." (Almanach d'architecture moderne, 1926) 41

Elle correspond donc au traitement des volumes (de l'élément à l'ensemble). La signification de la modénature est très importante chez lui, car elle se ramène, d'une part, à tout le rapport avec la géométrie, à ce qu'il en dit, et surtout avec l'art moderne, notamment le cubisme, qui deviendra chez lui "purisme". Les historiens de l'art ont démontré que le cubisme avait une signification esthétique et éthique: réduire les éléments à des formes géométriques primaires pour les rendre perceptibles et intelligibles, abolir la frontalité et le point de vue unique, mettre en mouvement l'espace, rendre transparent la structure etc.. . Cette dimension éthique sera transposée en architecture. "Les formes primaires sont les plus belles formes parce qu'elles se lisent clairement" dira Le Corbusier. De plus cette modénature devait également être l'expression du rapport naissant entre l'art et l'industrie conformément à "l'esprit nouveau".

8

Telle est la signification socio-culturelle attribuée à la modénature architectonique, résultat d'une intertextualité complexe. On pourrait ici ouvrir une parenthèse à propos de la fabrication du signe architectural moderne, en tout cas chez L.C.. On voit que la limitation de l'arbitraire dans la confection du signe va puiser sa motivation dans l'histoire de l'art moderne, et se traduit à travers une imitation de la plastique picturale par la plastique architecturale, entraînant un risque de confusion dangereuse des deux plastiques, car l'architecture ne peut avoir la même autonomie de création et d'expression que la peinture. Une des conséquences de cette confusion sera l'enfermement tragique de l'architecture moderne dans l'autonomie totale de son langage plastique, et la négation de la ville.⁴² Donc comme pour le signe architectural classique, la poétique architecturale moderne, chez L.C., semble, d'une part, fonder sa motivation sur une imitation, non de la Nature, comme pour le signe classique⁴³ (théorie de l'imitation de la nature comme fondement de l'Art classique), mais comme nous venons de le voir, de la production artistique moderne en général (thème moderne de l'unité du langage des arts plastiques), et d'autre part également sur une théorie de l'analogie avec le monde machiniste, rapport entre la machine et les lois de la nature auxquelles elle correspond, et qu'il faudrait retrouver en architecture: Pour L.C., le signe architectural moderne est construit comme un objet intertextuel. Ce double discours de légitimation à la fois esthétique et technique est constamment présent dans la pensée et dans l'oeuvre de Le Corbusier. De là un véritable culte qu'il vouait à l'angle droit ("la ligne courbe est le chemin des âmes") et à l'orthogonalité ("la nouvelle culture est un état d'esprit orthogonal"). La courbe, la déformation, l'irrégularité, n'était chez lui - sauf certaines oeuvres particulières - que des exceptions qui confirment la règle, employées soit pour résoudre des problèmes d'intégration, soit pour marquer le rapport entre espace dynamique (parcours) / espace statique, ou pour signifier des fonctions singulières.⁴⁴

- La texture

La texture correspond au traitement de la surface, qui, ainsi qu'il le dit, ne doit pas devenir "parasites, dévorer le volume" mais plutôt "l'accuser". La texture doit donc contribuer à renforcer le sens de la modénature. C'est ainsi que pendant sa première période puriste, le traitement^{en} crépis blanc lisse unitaire viendra souligner le caractère abstrait et plastique du volume. Dans une deuxième période, il cherchera plutôt à exprimer le matériau à travers son aspect de mise en oeuvre en jouant sur les contrastes de texture artificiel/naturel, lisse/rugueux, brut/fini, brillant/mat, transparent/opaque, géométrique/organique etc... dans le but de mieux opposer les volumes, les surfaces, structurer l'espace en fonction des contenus différents, et, du but recherché.

- La polychromie

Elle renvoie également au traitement des surfaces donc au rapport avec le volume. L. C. lui assignera un rôle important en essayant de tirer parti de ses propriétés physiques et symboliques, car il y voyait un puissant moyen d'expression pour modeler l'espace: en affirmant des masses, en faisant fuir d'autres, en faisant sauter des murs, en les déplaçant en profondeur, pour les classer en importance.. etc.. . Il voyait dans la couleur un moyen de composition en architecture comme en urbanisme (Pessac). Comme pour les volumes, il utilisera les couleurs purs primaires surtout, en opposant nettement couleur naturelle des matériaux et couleur artificielle. La couleur appliquée au mur interviendra donc aussi chez lui comme une supra-segmentation, c'est-à-dire comme ornementation venant accentuer, marquer, telle ou telle partie, ou segment de l'enveloppe spatiale, selon l'effet de sens recherché. Cependant il en usera avec modération, en refusant son usage généralisé, surtout à l'extérieur, qui risquerait, selon lui, de désarticuler le volume et détruire son unité (polémique avec le mouvement De Stijl).

- Le matériau

C'est la matière transformée et informée par l'homme, qui l'a chargé de sens en l'utilisant, c'est, pour reprendre une expression de Greimas, un objet "semi-culturalisé".⁴⁵

Là aussi un double discours est tenu par ce trait distinctif, l'un pratique sur les propriétés de matériaux et l'usage que l'on peut en faire selon leur nature, l'autre axiologique, sur les valeurs symboliques poétique et mythique, à caractère socio-culturel, de certain matériaux privilégiés: ainsi pour Le Corbusier le ciment armé est devenu le symbole du progrès et de la modernité: "L'aurore de cet art (que permettra le béton) deviendra éblouissante... création inouïe dans ses résultats... qui, dans l'histoire des peuples, marquera un jalon de hardiesse". D'autre part, les "6 points de son architecture nouvelle" (motifs examinés sur la plan du contenu) sont directement liés à ces matériaux nouveaux: "L'acier et le ciment armé, libérés de Vignole, ou des préjugés, conduisaient au plan libre...". Si dans la première période il optera pour une attitude puriste en masquant les matériaux derrière l'abstraction blanche, il s'orientera ensuite vers une attitude plus expressive en soulignant et marquant l'aspect et le caractère des matériaux, en jouant sur leur opposition: à l'acier sera associé la légèreté, au verre la luminosité et la transparence, au moellon la rusticité, au béton brut, la brutalité et la rudesse (qui donnera lieu au courant dit "brutaliste" dont certains lui attribue la paternité) etc... .

A ces significations générales et autonomes de ces motifs, viennent ensuite se superposer les significations particulières induites par leur insertion dans le projet du Couvent de La Tourette et dans lequel, là aussi, ils se retrouvent tous.

- Concernant la modénature, la géométrisation des formes et l'orthogonalité règnent en maître, les seuls exceptions sont certains pilotis en voiles à profil courbe, sans doute L.C. a voulu ici démontrer les possibilités du béton armé et son originalité technique, les parloirs à

à l'entrée de forme irrégulière, lieu particulier où le moine reçoit le public, L.C. a-t-il voulu souligner ainsi cet unique espace de rencontre existant dans un couvent? Enfin il y a les chapelles en forme d'"oreille", au sol^{en} galets, aux parois inclinées, à moitié enterrée, contrastant avec le parallélépipède de l'église, métaphore de la grotte sacrée? Souvenir des premières églises chrétiennes, des catacombes?

- Pour la texture on constate une opposition très nette entre les lieux de prière: église, chapelle et oratoire dont les surfaces sont relativement lisses (avec coffrage apparent) et le bâtiment conventuel, lieu de vie et d'étude, dont les surfaces à l'intérieur comme à l'extérieur sont traitées dans un crépis très grossier et dur (exception faite de la structure qui reste apparente, sans crépis).

Cette opposition lisse/crépis renverrait donc à l'opposition statique portant/porté soulignant ainsi l'ossature, principe originel de la maison "Dom-ino", renvoyant à l'intérieur au plan libre.. etc...

- Pour la polychromie bleu, rouge, jaune, ce sera surtout dans l'église et dans la chapelle qu'il en fera usage en la combinant avec le captage de la lumière, par des fentes, des canons; s'agit-il d'une reminiscence du vitrail des cathédrales?
- Pour les matériaux, il y a la combinaison béton/verre soulignant les caractères particuliers de chacun, solidité vs fragilité, opacité vs transparence, et la métaphore de la vie monastique: à propos de la vie des dominicains, L.C. parle de "la rude vie des frères précheurs", et du couvent il dit "Ce couvent de rude béton est une oeuvre d'amour". La rudesse du béton brut, mais aussi du crépis, sont ainsi homologuées avec la rude vie des frères précheurs: comme pour les autres traits distinctifs le choix du matériau n'est pas dû au hasard, il est motivé par le contenu visé: le mode de vie des dominicains. Ces corrélations recherchées entre plan de l'expression et plan du contenu relève du faire poétique, et vise à faire du couvent un média de communication.⁴⁶

L'ensemble de ces micro-récits et de ces niveaux de signification convergent et concourent à la production d'un discours, certes, pluri-isotope, mais qui constitue un tout de signification fortement cohérent et structuré, articulé sur deux grands thèmes, enchassés l'un dans l'autre: l'un général, celui de l'architecture moderne, l'autre particulier, celui de la vie monastique. A travers La Tourette, L.C. a tenté de relever le défi qui lui a été posé: l'architecture moderne peut-elle parler de la vie monastique? Tel serait, en fin de compte, le sens ultime de son entreprise.

Conclusion

Nous disions, tout au début, que les grands architectes, comme Le Corbusier, n'ont jamais envisagé le moindre aspect de l'architecture sans lui donner un sens. En effet, et nous espérons l'avoir démontré ici, l'intérêt d'un architecte comme L.C., c'est qu'on est en face d'un architecte qui a travaillé et innové sur tous les niveaux de signification de l'architecture que nous avons relevés.

- Au niveau profond, il proposera des nouveaux types distributifs et des nouveaux types d'implantation, de logement, individuel ou collectif, de bâtiment public, d'équipement divers, jusqu'à un nouveau type urbain.
- Au niveau de surface, il inventera des nouveaux modes de composition, en requalifiant le rôle et la place de la géométrie en architecture, et créera un nouveau type de tracé régulateur, le modior, renouant avec une grande tradition perdue de l'architecture passée.
- Au niveau de l'expression il fondera un nouveau langage architectural en rapports avec les matériaux et les techniques modernes.

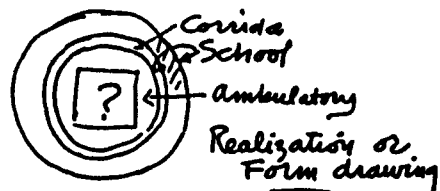
Le plus étonnant est qu'il restera, malgré une certaine évolution, fidèle à l'application de ses principes jusqu'au bout, ce qui confère à son oeuvre - qu'on aime ou qu'on n'aime pas - une fantastique unité et cohérence de style.

Rarement on verra un architecte autant innover, expérimenter, proposer à tous les niveaux, dont il avait, implicitement, nous pensons aussi l'avoir montré, une certaine conscience, à partir de son étude personnelle de l'histoire de l'architecture. L'oeuvre de L.C. doit être revue à travers cette perspective expérimentale.

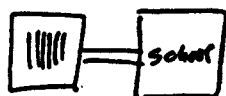
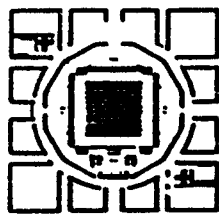
A notre connaissance, seul un autre grand architecte a tenté d'explicitier, à sa manière poétique, les trois niveaux de signification, c'est Louis Kahn, à travers les concepts de "Form" (entendu comme modèle formel et abstrait, de nature topologique correspondant à notre niveau profond), "Design" (entendu comme figure formelle et concrète, de nature géométrique, correspondant à notre niveau de surface) et "Order" (entendu comme lois naturelles physiques et expressives propres aux matériaux, correspondant à notre niveau d'expression).

(Fig.12)

"La projection d'un édifice, dit-il, doit commencer par l'incommensurable, ensuite passer par le mesurable, pour finir encore dans l'incommensurable." Il faudrait faire une autre étude pour en parler.

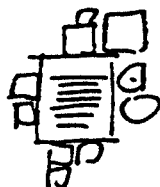
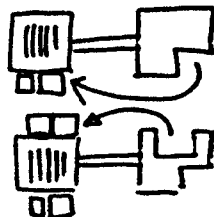


FIRST DESIGN
close translation
of realization in
Form

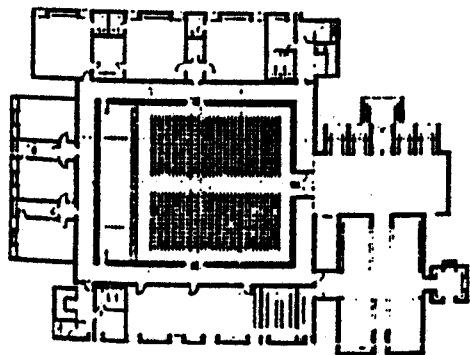


No!

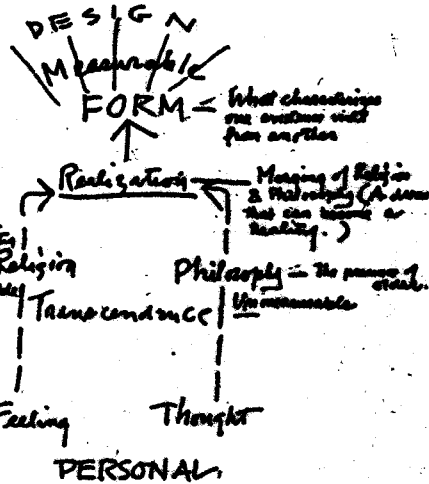
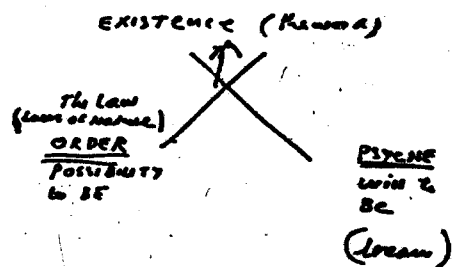
Test of the
validity of
Form



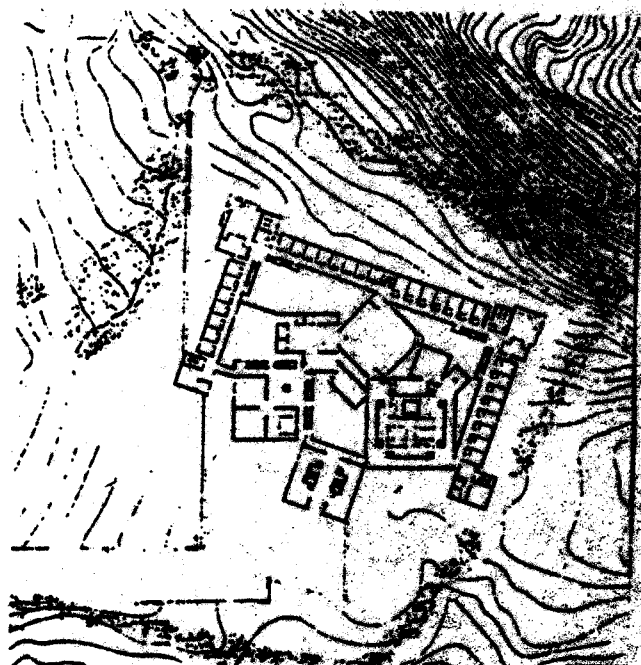
Design resulting
from circumstantial
demands



Eglise Unitarienne, Rochester (1959)



Le parcours génératif du projet
selon L.Kahn



Couvent des Soeurs Dominicaines Media (1965)

Fig.12 L.Kahn: les 3 niveaux de signification

NOTES

1. Greimas A.J., Courtes J. Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris 1979. Cette nouvelle attitude théorique - l'architecture comme système de signification - s'oppose à l'ancienne approche sémiologique, - l'architecture comme système de signes - dont le livre d'U. Eco, La Structure absente, Mercure de France, Paris, 1972, nous donne un bon résumé d'ensemble.
2. Voir à ce sujet le numéro double de la revue Casabella no 809-810, 1985, qui prétend faire le point sur la question, ainsi que les premières réflexions de G.C. Argan, sul concetto di tipologia architettonica, in Progetto e destino, Milano 1965, ou son article "Tipologia" in Enciclopedia universale dell'Arte, Roma, Venezia 1960; ainsi que L. Quaroni, Progettare un edificio Mazzotta, Milano 1977, qui discute du concept. Le point de départ de cette problématique semble être le fameux article "type" de Quatremère de Quincy, Dictionnaire d'Architecture, Paris, 1832, et la distinction qu'il fait avec le modèle ("le type servant de règle au modèle"). Sa définition abstraite et générative du type est proche de notre position.
3. Sur la méthode typologique en général on peut consulter: Analyse typologique, théories et applications, J.-L. Chandon, S. Pinson, Masson, Paris 1981; par rapport aux Sciences sociales, l'ouvrage de J. Cazeneuve, Introduction à la Sociologie, Seuil, Paris 1976; ou P. Rongère, Méthodes des sciences sociales, Dalloz, Paris 1971. Nous pensons en effet qu'en architecture on ne fait pas suffisamment référence à ces pratiques scientifiques de la typologie, que l'épistémologie générale prescrit pourtant.
4. Gurtich G. La vocation actuelle de la sociologie, PUF, Paris, 1963.
5. Weber M. Essai sur la théorie de la science, Plon, Paris, 1965.
6. Mac Kinney "Constructive typology and social research" in J.T. Duby, An Introduction to social research, Harrisburg Stackpole Company, 1965.
7. Barthes R. Eléments de sémiologie in Communication no 4, Seuil, Paris, 1964.
8. Voir par exemple A.J. Greimas "Pour une sémiotique topologique" in Sémiotique et sciences sociales, Seuil, Paris, 1976, ainsi que les travaux de M. Hammad et alii, sémiotique de l'espace, CORDA, Paris, 1973. D'un autre point de vue, A. Moles et E. Rohmer, Psychologie de l'espace, Casterman, Paris, 1976; J. Piaget, B. Inhelder, La représentation de l'espace chez l'enfant, PUF, Paris, 1948, qui décrivent l'espace sensori-moteur à travers son développement cognitif: espace topologique, espace projectif, espace euclidien. Ces différents stades génétiques sont proches de nos différents niveaux génératifs, et mériteraient une confrontation.

9. Durkheim E. Les règles de la méthode sociologique, F. Alcan, Paris, 1904.
10. Notre définition reprend, en partie, les travaux de C. Aymonio et alii, in La Città di Padova, Roma, Officina, 1970, qui conclut une longue suite de recherches: Aspetti e problemi della tipologia edilizia (I.U.A.V. 1963), La formazione del concetto di tipologia edilizia (I.U.A.V. 1964), Rapporti tra la morfologia urbana et la tipologia edilizia (I.U.A.V. 1965). Panerai P., "typologies" in Elements d'analyse urbaine, A.A.M. Bruxelles 1980 1980, et Devillers Chr., Typologie de l'habitat et morphologie urbaine, in A.A. no 174, Août 1974, poursuivent ces réflexions, ainsi que Haumont R., Type culturel et type architectural, in L'Architecture, les aventures spatiales de la raison, C.C.I., Paris 1984, propose une définition proche de la nôtre.
11. La topologie, branche des mathématiques, a pour but d'étude des propriétés des configurations qui restent invariantes lorsqu'elles sont soumises à des transformations bi-univoques et bi-continues. La topologie s'intéresse aux propriétés profondes des figures, c'est-à-dire aux propriétés qualitatives qui ne font pas référence à la notion de mesure et de distance. V. par exemple des ouvrages de Bruter C.P., Topologie et perception, Maloine-Doin, Paris, 1974; W.G. Chinn, W.E. Steenrod, Topologie élémentaire, Dunod, Paris 1974; A. Delachet, la géométrie contemporaine, PUF, Paris, 1965. Les propriétés profondes topologiques des figures sont donc ici homologuées avec le niveau profond de notre parcours génératif.
12. Avec la proxémique, la notion de distance (culturelle) et non encore de figure géométrique est prise en compte. Le livre de Hall E.T., La dimension cachée, Seuil, Paris 1971 reste la référence majeure. V. également la définition chez A.J. Greimas et Courtes J., Dictionnaire (op.cit. no 1). Sur la distinction générale entre espace géométrique et espace représentatif v. Poincaré H. La Science et l'hypothèse, Flammarion, Paris 1958. Cette catégorie n'a malheureusement pas pu être prise en considération dans notre analyse.
13. Levi-Strauss Cl. Anthropologie structurale, Plon, Paris 1958. Voir notamment la polémique avec G. Gurvitch "Postface au chapitre XV". Son étude reste la démarche exemplaire pour l'analyse des distributions spatiales.
14. Braudel F., Ecrits sur l'histoire, Flammarion, Paris 1969.
15. Gurvitch G. La vocation actuelle de la sociologie PUF, Paris 1963, et Parsons T. et alii, Théories of Society, Free Press of Glencoe, New York 1961, élaborent chacun à leur manière une classification des organisations sociales, qu'il faudrait essayer - à titre d'hypothèse à vérifier - de mettre en rapport avec des types distributifs urbains correspondants.

16. Blondel J.F. Traité d'architecture dans le goût moderne. De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général, Paris 1737.
17. Op. cit. note 13 "On vise ici des phénomènes de distribution spatiale et la représentation qualitative que les hommes se font de l'espace." (p. 362)
18. V. dans le Dictionnaire (note 1) l'entrée "distribution".
19. Sur les rapports privé/public on peut consulter les travaux de Habermas J. L'espace public, Payot, Paris 1978, ou Sennett R., La Tyrannie de l'intimité, Seuil, Paris 1979.
20. Wittkower| Architectural principles in the age of humanism, Academy London 1973, ainsi que Panofsky R. L'oeuvre d'art et ses significations, Gallimard, Paris 1969, ou La perspective comme forme symbolique, Minuit Paris 1967. Concernant l'histoire des mathématiques on peut consulter Bourbaki| , Elements d'histoire des mathématiques, Hermann, Paris 1960, ou Brunshwick|L., Les étapes de la philosophie mathématique, Paris 1912. Il conviendrait de mettre en rapport l'histoire de l'architecture avec l'histoire des sciences en général pour saisir leur rapport, Art et Science étaient étroitement liés au départ, v. à ce sujet Moscovici S., Essai sur l'histoire humaine de la Nature, Flammarion, Paris 1977. Pour l'histoire des sciences il y a la série d'ouvrages sous la direction de Taton R., Histoire générale des Sciences, PUF, Paris 1957.
21. Les travaux dans le domaine de la sémiotique visuelle ont commencé à donner des résultats encourageants comme par exemple: Thürlemann F., Paul Klee. Analyse de 3 peintures, L'Age d'homme, Lausanne 1982; Floch J.M., Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit, Hades-Benjamin, Paris-Amsterdam, 1985, ainsi que du même auteur: Sémiotique plastique et langage publicitaire, Documents G.R.S.L. III, 26.81 C.N.R.S., Paris. Coquet M., Le discours plastique d'un objet ethnographique, Documents G.R.S.L. V, 44.1983, C.N.R.S. Paris. Greimas A.J., Sémiotique figurative et sémiotique plastique, Documents G.R.S.L. VI, 60.1984, C.N.R.S., Paris, en présente la problématique.
Mais il y a aussi les écrits de Kandinsky, Point ligne plan, Denoël, Paris 1970, et, les Cours du Bauhaus, Denoël, 1975, ainsi que Lurçat A., Formes, composition et lois d'harmonie (Livre I à V), Vincent-Fréal, Paris 1955, les problèmes du caractère et du sens des formes sont clairement posés par ces auteurs.

22. Les ouvrages traitant de la symbolique des formes abondent, nous en citerons quelques-uns: Hautecoeur L., *Mystique et architecture, symbolisme du cercle et de la coupole*, Picard, Paris 1954; Davy. M.M., *Initiation à la symbolique romane*, Flammarion, Paris 1977; Beigbeder O., *La symbolique*, PUF, Paris 1968; Hanni/J., *Le symbolisme du temple chrétien*, La Colombe 1962; Danielou J., *Le signe du temple*, Gallimard, Paris 1942.
23. Il y a les grands classiques dans ce domaine comme Hambidge J., *Dynamic Symetry*, Yale University Press, New Haven, 1924, et les études de Ghyca M.C., *Esthétique de proportions dans la nature et dans les arts*, Paris 1927, *Le nombre d'Or*, Gallimard, Paris 1931, *Philosophie et mystique du nombre*, Payot, Paris 1952, *Essai sur le rythme*, Gallimard, Paris 1952. Leur synthèse est présentée par Jouven G., *Les nombres cachés*, Dervy-Livres, Paris 1978, *L'architecture cachée*, Dervy-Livres, Paris 1979, *Rythme et architecture*, Vincent Fréal, Paris 1951. Les travaux sont très nombreux dans ce domaine. V. le petit livre de Cleyet-Michaud M., *Le nombre d'or*, PUF, Paris 1973 qui fait le tour de cette question. Sur les trames, Zeitoun J., *Trames planes, introduction à une étude architecturale des trames*, Dunod, Paris 1981.
24. Jakobson R., *Question de poétique*, Seuil, Paris 1973, ainsi que *Sémiotique poétique*, introduction de Greimas A.J., Larousse, Paris 1972.
25. Zevi B., *Le langage de l'architecture moderne*, Dunod, Paris 1981, discute le problème de la symétrie d'une manière polémique. On peut lire aussi sur la composition, Borrisavlievitch M., *Traité d'esthétique scientifique de l'architecture*, Paris 1954. Le classique Weyl H., *Symmetry*, Princeton University Press, 1952 qui étudie les différents sortes de symétrie. A l'intérieur du type compositif symétrique on pourrait également distinguer des sous-types: le plan centré (par rapport à 2 axes égaux, ou symétrie centrale par rapport à un point), le plan oblong (par rapport à 2 axes inégaux, ou symétrie axiale par rapport à un axe majeur) auxquels s'oppose le plan libre (pas dans le sens de L.C.), c'est-à-dire, ici, sans composition déterminée (sans axe). C'est sans doute à cette catégorie que Rossi A. fait référence lorsqu'il dit que la typologie n'a rien avoir avec la distribution (*L'architecture de la ville*, L'Equerre, Paris 1980). Nous pensons que sa typologie est restrictive dans sa définition: pour nous il ne saurait y avoir une position exclusive, la typologie se réalise sur les différents niveaux constitutifs de la forme architecturale que nous avons relevés. Il en va de même pour Aymonino C. qui rejette à l'inverse la typologie formelle en la considérant sans intérêt, ainsi que pour Panerai P. qui le suit.
26. Néologisme construit à partir du terme architectonique et d'où nous tirons les notions de tectonique et de tectonologie. La tectonique serait l'étude de la substance de l'expression du point de vue physique, c'est-à-dire de ses constituants et de ses propriétés naturelles. La tectonologie par contre étudierait la manière dont cette substance, avec ses propriétés, est connue

et utilisée, du point de vue du sens, dans les différentes langues architectoniques. Les segments dont s'occupe la tectonologie sont nommés "tectonèmes", ils entrent dans la composition des éléments (fermeture, ouverture, couverture et ligature). Le développement de ces 2 domaines est très important, nous semble-t-il, pour l'étude du plan de l'expression en architecture. Il est partiellement ébauché dans ma thèse de 3ème cycle (A. Levy, Sémiotique de l'espace: architecture classique sacrée, EHESS, Paris 1979).

27. Barthes R. Le degré zéro de l'écriture, Denoël, Paris 1967.
28. Besset M. Qui était Le Corbusier, Skira, Genève/ 1968.
29. Panofsky R. Architecture gothique et pensée scolastique, Minuit, Paris, 1967.
30. Summerson J. Le langage de l'architecture classique. L'Equerre, Paris 1981.
31. Courtes J. Le motif en ethno littérature. Essai d'anthropologie sémiotique, thèse de doctorat d'Etat, Université Paris III, 1983, ainsi que le no 16 du Bulletin du G.R.S.L., Déc. 1980, où il présente le problème. V. également l'article de Floch J.M., La serlienne, motif architectural de la sanction, dans lequel l'auteur pose le problème de l'extrapolation du concept. Bulletin du G.R.S.L., V, 21.3.82, CNRS, Paris.
32. Ce plan a été envoyé entre 818-823 à l'abbé de St-Gall par Heito, évêque de Bâle et abbé du Couvent de Reichnau, comme l'indique la dédicace. En tant que synthèse de 2 synodes tenus à Aix, il devait servir de modèle à Gozbert pour la construction de son nouveau monastère.
33. Pour l'histoire du monachisme, une introduction est donnée par Dimier A., Les moines bâtisseurs, Fayard, Paris 1964, ainsi que Brooke Ch., Les monastères 1000-1300, Albin Michel, Paris 1975. Pour les monastères cisterciens, Duby G., St-Bernard, l'art cistercien, Arts et Métiers graphiques, Paris 1976.
34. Dimier A. L'art cistercien, Zodiaque 1974.
35. Bazin G. Les palais de la foi, Office du Livre, Fribourg 1981.
36. Le Corbusier, Vers une architecture, Arthaud, Paris 1977.
37. " Entretien avec les étudiants des écoles d'Architecture, Minuit, Paris 1977.

38. Le Corbusier, Précisions..., Vicent Freal, Paris 1960.
 39. " Le Modulor, Denoël, Paris 1977.
 40. " Unité d'habitation de Marseille, Le Point, Mulhouse 1950.
 41. Besset M. op.cit. no 28.
 42. Le Corbusier, Almanach d'architecture moderne, G. Grès, Paris 1926.
 43. C'est un des points majeurs du débat actuel en architecture et en urbanisme. Cependant une attention à la forme urbaine, à son intégration, était encore présente chez un certain nombre d'architectes modernes comme A. Perret, H. Sauvage, R.M. Stevens, M.R. Spitz, S. Ginzberg, B. Elkonken etc.. Sur cette question on peut lire J.C. Delorme, L'Ecole de Paris, Moniteur, Paris 1981. Le Corbusier montrera lui-même qu'il sut prendre en compte l'architecture urbaine dans son immeuble de la rue Nungesser-Colis, où il habitait, mais qui sera une exception dans sa production.
 44. T. Todorov, dans son étude Théorie du Symbole, Seuil, Paris 1977, aborde cette question en opposant conception classique et romantique. V. également mon travail de thèse (op.cit. no 26) où j'aborde ce problème.
 45. Sur ce point précis v. l'étude de Micheloni, Borie A., Pinon P., Forme et déformation des objets architecturaux et urbains, CERA, ENSBA, Paris 1982.
 46. Greimas A.J., La soupe au pistou, ou la construction d'un objet de valeur, in Documents G.R.S.L. no 5, CNRS, Paris 1979.
 47. Voir la contribution très pertinente de J.M. Floch, Pour une approche sémiotique du matériau, in Espace, Construction et signification, La Villette, Paris 1984.
- Pour le Couvent de la Tourette on peut consulter les dossiers documentaires I, II, Juin 1982, et Juin 1983, Laboratoire d'architecture no 1, U.P.6, Paris.