



**HAL**  
open science

# TEMPORALITES DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE A L'OEUVRE

Christian Drevet

► **To cite this version:**

Christian Drevet. TEMPORALITES DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE A L'OEUVRE. 2024. ⟨hal-05017748⟩

**HAL Id: hal-05017748**

**<https://hal.science/hal-05017748v1>**

Preprint submitted on 14 Apr 2025

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.



Distributed under a Creative Commons CC BY 4.0 - Attribution - International License

# TEMPORALITÉS DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE A L'ŒUVRE

Auteur : **Christian Drevet**

Architecte honoraire, Chercheur UMR Ressources (ENSA Clermont-Ferrand)

## 1. Introduction

Dans l'architecture occidentale,

les temps classiques étaient tournés vers un passé gréco-latin inégalable et sacré. L'écriture architecturale était gelée dans un espace-temps cyclique fait de périodes identiques et se répétant à l'infini.

Les temps modernes, à l'inverse, se sont tournés vers un futur utopique inatteignable. L'écriture architecturale était cristallisée de pureté dans un espace-temps linéaire orienté vers le progrès également sans fin.

Les temps contemporains vivent l'émergence d'un présent permanent. L'écriture architecturale est ouverte et immanente dans un espace-temps hétérogène et pluriel au sein duquel « les grands récits », ainsi que les nomme Jean François Lyotard, ne fédèrent plus l'éclatement ni l'enchevêtrement.

Paradoxalement, le présent permanent, pour mieux vivre son immédiateté, est le temps qui télescope le plus passé et futur dans ce que le philosophe Georges Didi-Huberman décrit comme un « extraordinaire montage de temps hétérogènes » (Didi-Huberman, [2000] 2014, p.16). Peut-être la prise de conscience de la finitude du monde nous a-t-elle conduit à considérer que la ville et l'architecture étaient déjà là et que nous ne pouvions que la transformer et qu'ainsi passé, présent et futur seraient désormais en coprésence interactive permanente ? En fait, comme le disait déjà St Augustin de façon extrêmement prémonitoire ou alors dans une contemporanéité précédente, tous les temps cohabitent dans le présent : « Peut-être on pourrait dire avec vérité qu'il y a trois temps : le présent des choses passées, le présent des choses futures et le présent des choses présentes. Ces trois modalités existent d'une certaine manière dans l'âme, et je ne les vois pas ailleurs : le présent du passé est la mémoire, le présent du présent c'est l'intuition, le présent du futur est l'attente » (Saint-Augustin, 1993, Livre XI chapitre 2019). Ce qui semble certain, comme l'exprime Jérémy Till, de façon beaucoup plus récente, c'est que « Tournée vers le passé ou tournée vers l'avenir, c'est la même chose, c'est éviter la question du temps et du

présent, il convient de se tourner vers une temporalité épaisse, c'est-à-dire vivre au présent, ce qui a été, ce qui est, ce qui sera » (Till, 2008, p.79). Accessoirement, on peut se demander si la succession des temps entre le passé sacré, le futur idéal et le présent « épais » (ibid.) du monde contemporain ne forme pas une trilogie cyclique dans l'histoire de l'architecture ou de l'art en général ? On pourrait également supposer que, dans le monde, plusieurs cycles différents, appartenant à des cultures différentes et non forcément synchrones, puissent cohabiter et interférer. Cela dessinerait une réalité très complexe et inatteignable. C'est pourquoi nous nous en tiendront plus modestement, si on peut dire, à l'architecture occidentale comme précisé en tout début de propos même si la définition de ce champ demeure toujours un peu simpliste.

La contemporanéité, celle que l'on vit actuellement, nous soumet à des conditions d'existence spécifiques que l'on peut identifier et qui vectorisent fortement l'architecture et les temporalités qui se créent. Dans la suite, ces conditions existentielles, devenues aussi des valeurs génétiques, émergeront sans ordre analytique, tout comme « ce qui arrive » (Virilio, 2002) et guideront notre propos. Elles ouvriront sur des œuvres architecturales remarquables qui ont marqué le chemin de l'épanouissement contemporain de l'architecture en mutation. Devant la relative indéfinition lexicale concernant la dimension temporelle de l'architecture, finalement assez nouvelle, on considérera que la temporalité désigne la dimension vécue du temps qui accompagne l'action. « La temporalité », comme l'énonce l'Encyclopaedia Universalis, « est le temps vécu par la conscience, celui dont elle fait l'expérience et qui déploie, à partir du présent (seul moment que saisisse une attention opérante), un passé qui est fait de retentions utilisées comme acquis et comme appoint pour l'action (mais c'est le présent qui somme et interprète ce qui fut actuel et ne l'est plus) et un futur qui est fait de protentions, c'est-à-dire de projets, de possibilités nouvelles (mais c'est encore le présent qui anticipe l'avenir en fonction de ses souvenirs et de ses prises)» (Duméry, 1973, p.1).

## **2. Conditions contemporaines**

### **2.1. Le mouvement**

La toute première des conditions qui vient à l'esprit est la réapparition du mouvement qui est indissociable du temps. L'architecture n'est pas une expression artistique directement associée au temps comme peuvent l'être la musique, la danse ou le cinéma. Quasiment dépourvue de mobilité, elle apparaît figée dans ses matérialisations lourdes et inertes, cherchant, à contrario, à défier le temps en visant l'éternité. N'oublions pas qu'une de ses matérialisations favorites s'appelle l'immeuble. Beaucoup d'architectes contemporains se sont emparés de cette question et ont tenté de mettre l'architecture en mouvement, du moins en apparence, c'est-à-dire dans le regard

qu'on lui porte et non forcément en réalité, dépassant ainsi son immobilité endémique. L'architecte Greg Lynn invente, par exemple, la forme en mouvement (animate form) qui paraît en mouvement lorsqu'on se déplace à proximité, sans qu'elle ne bouge elle-même. Mais n'a-t-on pas dit que les choses sont ce qu'elles paraissent ? L'architecture est une culture d'origine sédentaire et il n'est pas simple de lui redonner mouvement pour satisfaire les nomades ou semi-nomades que nous sommes redevenus avec la mobilité effrénée que nous vivons. Ce sont les mouvements de notre corps, les actions et parcours quotidiens ou exceptionnels qui aident à se situer dans le temps. En effet, la notion de temps est une affaire de mouvement, mais cela n'est pas nouveau. Souvenons-nous que pour Aristote « le temps est le nombre du mouvement ». Souvenons-nous aussi que de nombreuses cultures se dispensent du concept de temps et le remplace par les mouvements de la nature, ceux des astres, des vents ou des saisons. Mieux que cela, Mich et Poincaré considère que le mouvement précède l'espace et le temps dont ils sont dérivés. La réapparition du mouvement dans le monde contemporain - il serait plus juste de parler de son accélération et de son omniprésence - est consécutive à la déconstruction des totalités et stabilités obsolètes et c'est l'approche phénoménologique, celle du corps, qui permet le mieux d'en saisir l'instabilité consécutive.

La réémergence du mouvement combinée à l'individualisme actuel engendre une mutation majeure des modes de vie et de leurs temporalités, entendues comme les dimensions existentielles vécues des temps de la vie individuelle autant que collective. Le temps solaire et cyclique du monde rural autant que le temps mécanique et linéaire du monde industriel sont révolus pour faire place à de nouvelles temporalités enchevêtrées et irrégulières. Le lever du soleil autant que l'heure de l'horloge ne sont plus des repères de la vie sociale de tous les jours, ils font place à d'autres mesures du temps : l'instant, le moment, la durée, la fréquence, l'imprévu, ... Dans son manifeste « FARMAX, Excursion On Density », le groupe d'architectes hollandais MVRDV considère que, dans la société contemporaine, se distinguer est essentiel et on se distingue moins par ce que l'on a (voiture, ordinateur, bijoux, ...) que par ce que l'on fait (loisirs, réseaux, lobbies, ...). L'agenda de rencontres est plus important que le repas familial. La réponse architecturale pragmatique de MVRDV à ce nouveau mode d'être consiste à empiler toutes les typologies d'habitat disponibles, traditionnelles ou innovantes, populaires ou savantes sur un ancien quai du port de commerce de la ville d'Amsterdam, telles les marchandises qui s'y trouvaient jadis. Tout est possible dans leur grand immeuble condominium *Silodam*, tous les modes de vie et toutes les temporalités correspondantes, mêmes celles qui étaient imprévisibles au moment de projet. L'amorphisme relatif de leur architecture permet autant un habitat éphémère de découverte pour quelques mois que l'enracinement sédentaire d'une vie entière. La non-composition en puzzle de *Silodam* forme une sorte

d'immense ruche composite dans laquelle peuvent s'installer les trajectoires et les temporalités de vie les plus diverses, entremêlées les unes dans les autres. Vu de l'extérieur, cette ruche hébergeant toute la diversité sociale de la ville-port d'Amsterdam revêt paradoxalement la forme d'un parallélépipède parfait flottant dans les eaux du Canal de la Mer du Nord réussissant ainsi le miracle d'une totalité fragmentaire. Magnifique vaisseau en partance sur les mers autant que monument social phalanstérien ancré au territoire, il incarne le mouvement immobile de l'architecture autant que le présent épais de la vie quotidienne, le jour comme la nuit. L'ancien quai réactive également la mémoire identitaire des temporalités portuaires du passé colonial.



Immeuble Silodam à Amsterdam / Architecte : MVRDV / Photo iStock-931407054

Ensuite, on peut considérer que le temps et l'espace ne sont pas directement perceptibles, mais que c'est le mouvement qui les révèle, que l'espace correspond à l'amplitude du mouvement et le temps au parcours de cette amplitude. C'est là un aspect essentiel de l'expérience sensible de l'espace architectural, de son vécu et de ses temporalités dans leurs dimensions existentielles. L'architecte irakienne Zaha Hadid offrait dans ses réalisations une alternative à l'espace architectural euclidien qu'elle percevait comme canalisé, segmenté et fermé. Elle nommait cette alternative « espace liasse », sorte d'espace-mouvement qui, au contraire de l'espace euclidien, ouvre, offre et suggère, échangeant la quadrature statique des murs et des angles droits avec la fluidité dynamique des courbes et des parcours. Des lors, plutôt qu'une reconnaissance intelligible et géométrique une fois pour toutes, ce sont les mouvements du corps et les parcours individuels qui fabriquent l'identification et l'appropriation des espaces dans la durée, le moment ou la fréquence. On a désormais l'espace dans la peau ! Pourrait-on dire. Ceci donc en pleine cohérence avec les temporalités de la vie contemporaine de caractère complexes, multiples, aléatoires et transitoires. Pour rendre plus concrète cette approche architecturale, on peut

explorer plus particulièrement l'exemple du terminus de la station multimodale de Hoenheim Nord à Strasbourg, construit en 2001 par Zaha Hadid. Le projet consiste en la superposition « de champs et de lignes » qui s'entrelacent pour former un tout en mouvement constant, donc très instable. Ces « champs » sont matérialisés par le dessin des mouvements et des trajectoires engendrés par les voitures, les trams, les bicyclettes, les piétons. Ce sont les signes du langage spécifique de chacun de ces « mobiles » - lignes blanches de marquage au sol de circulation et de stationnement, enrobés routiers de voirie, lampadaires urbains, etc ... - qui en construisent le paysage dynamique. Paysage ouvert dans le temps aux mouvements et aux temporalités de chacun des protagonistes quotidiens de la plateforme multimodale, devenue nouvel espace public majeur réellement pratiqué du monde contemporain. Paysage-mouvement donc qui n'existe qu'en présence de ses protagonistes en mouvement plutôt qu'espace volume défini par ses limites et ses faces qui se contente de contenir ses utilisateurs y compris lorsqu'ils ne sont plus là.



Station multimodale Hoenheim Nord à Strasbourg / Architecte : Zaha Hadid / Photo Alamy Stock ID T4YXW5

## 2.2. La répétition et le rythme

La répétition est une opération qui consiste à ajouter des éléments identiques les uns aux autres et que la révolution industrielle a incarné dans sa production abondante d'objets en série. Le rythme vient du mouvement, de son accélération et de sa généralisation dans le monde contemporain. La répétition peut être considérée comme une faute de redondance mais elle peut aussi mettre en valeur ce qui est répété, elle crée un rythme en y apportant émotion et sensation. De plus, selon Søren Kierkegaard, « ...] la philosophie moderne, elle ne fait aucun mouvement, elle ne fait en général que des objections et, si elle se risque à en faire un, c'est toujours dans l'immanence ; en revanche, la répétition est et demeure une transcendance. » (Kierkegaard, 2003, p.113).

Transcendante ou (et) immanente, la répétition est devenue une sorte d'articulation entre les temps classiques et les temps contemporains qui en l'associant au mouvement et au rythme en fait une clé essentielle. La peinture précédant toujours un peu l'architecture a adopté le couple répétition / rythme notamment Paul Klee qui remplaçait, dans ses œuvres, la composition par le rythme. Plus concrètement, dans la quête d'un retour à un degré zéro de l'architecture, les architectes suisses Jacques Herzog et Pierre De Meuron poursuivent dans cette direction et voient dans la répétition un retour à la plus basique des façons de construire un territoire tant dans ses manifestations sonores comme le tam-tam que ses dimensions sémiotiques comme les tatouages associés dans le passé à un autre mouvement, celui de la danse. Ce retour néo-primitif accompagne également à merveille leur recherche de l'essentiel. Leur entrepôt Ricola à Mulhouse construit en 1993 est, malgré sa modestie, fracassant de présence avec la sérigraphie d'un dessin très graphique de feuille de Mauve, utilisée en confiserie, répété à l'infini sur ses deux façades longues en polycarbonate translucide et qui vibrent dans le paysage à la façon d'un tam-tam. Associé à la répétition, le rythme favorise l'identité et en même temps, en réveillant notre fond primitif, la familiarité. En définitive, associé à la répétition, le rythme restitue le sensible et l'impermanence temporelle dans l'abstraction de la rationalité et constitue, d'une certaine façon, un excellent recyclage post-moderne d'un élément moderne jugé très négativement. Une autre illustration magistrale de cette valeur contemporaine que forme le couple répétition / rythme existe dans le Mémorial Juif de Berlin, érigé en 2005, que l'on doit à l'architecte déconstructiviste Peter Eisenman. Ici, la répétition repose sur une grille de deux mille sept cent onze stèles, en béton presque noir, de 0,95 mètre de large et 2,68 mètres de long laissant entre elles un passage d'également 0,95 mètre dans les deux sens. Le rythme qui les anime repose sur une différence aléatoire de hauteur dans leur élévation variant de 0,30 à 5,00 mètres et aussi sur l'absence de certaines stèles dans la grille. Ce champ quadrillé de 1900 mètres carrés n'a aucune signification particulière mais ... un effet. Le rythme le met en dynamique et incite au mouvement du parcours entre les stèles formant un labyrinthe où chacun, hors du temps linéaire de sa journée mais dans une temporalité inoubliable, peut effectuer sa propre expérience de la Shoah et produire ses propres images mentales du mémorial.

Au-delà de la représentation iconique et symbolique, Eisenman propose ainsi au visiteur un monument avec une ouverture perpétuelle de sa conscience sur l'horreur de la Shoah par ses expériences émotionnelles. Il s'agit de pouvoir rendre perpétuellement présent cet événement passé dans une temporalité inerrante au monument lui-même.



Memorial Juif de Berlin / Architecte : Peter Eisenman / Photo Christian Drevet

Dans les années 60, au-delà de sa dimension primitive et phénoménologique que l'on vient d'évoquer, le rythme, dans sa présence quotidienne et sous forme de « rythmanalyse » apparaît aux yeux du sociologue Henri Lefebvre comme interface entre les temporalités cycliques rurales et les temporalités linéaires de l'industrie. Plus précisément, « La rythmanalyse étudie les interférences entre le temps cyclique (naturel, irrationnel en un sens, encore concret) et le temps linéaire (acquis, rationnel, abstrait en un sens et anti-naturel. Elle examine les déficiences et maladies qui résultent de cette interaction encore peu et mal connue. Elle envisage enfin les métamorphoses possibles du fait de cette interaction, dans la quotidienneté » (Lefebvre, 1961, p.61). La rythmanalyse, pionnière des connaissances sociale, n'aura pas grand effet sur l'architecture de l'époque, en fin de modernité mais elle sera réactivée bien plus tard pour expertiser la complexité temporelle.

### **2.3. L'instabilité et l'interstice**

Héritière directe du mouvement, l'instabilité temporelle sonne pour l'architecture la rupture de la synthèse, de la finalité et de la totalité définitive. L'objet, quel qu'il soit, est, comme le conçoit Eisenman, suspendu entre son origine et sa fin. Ceci exclut tout positionnement manichéen comme la pureté et l'univocité modernes. On pourrait dans le même sens citer l'opposition radicale entre naturel et artificiel des mêmes modernes sachant que le naturel à cent pour cent n'existe plus dans le monde et a forcément été anthropisé ne serait-ce que par la pollution de l'artificiel. Ceci conduit à envisager non plus l'opposition naturel / artificiel mais sa dialectique ou autrement dit l'investigation de l'interstice entre les deux notions. Cet « entre deux » ouvre alors l'architecture à de nouvelles valeurs créatives que sont l'ambiguïté et l'hybridation, toutes deux nées à l'interstice entre les temps de la nature et les temporalités des artifices créés et vécus par l'homme. Une excellente matérialisation illustrant ce propos réside dans une maison à Alenquer au Portugal construite par les deux frères architectes Aires Mateus en 2002. Il ne restait que les murs extérieurs d'une très ancienne maison qui, dans le projet, ont été

seulement revêtus de plâtre blanc en conservant scrupuleusement les vides des ouvertures d'origines. À l'intérieur de cette enceinte blanche un nouveau volume parallélépipédique a été construit approchant de très près les anciens murs sans jamais les toucher. La géométrie orthogonale parfaite du nouveau volume contraste avec la géométrie pittoresque aléatoire de l'existant et entre en tension avec elle. L'espace interstitiel entre les deux s'ouvre sur l'environnement de la maison, le paysage et le ciel. Le volume parallélépipédique contient tous les espaces clos et couverts de l'habitation, dans l'espace interstitiel prennent place les espaces extérieurs de cette même habitation : le jardin, le stationnement et la piscine. L'espace interstitiel est revêtu du même sol en bois que l'intérieur de l'habitation et meublé de la même façon. Émerge alors de façon très puissante le sentiment de ne pas être entre deux bâtiments mais entre deux temporalités d'une même habitation, autrefois et maintenant. La ruine blanchie et dépourvue de menuiseries et de vitres revêt une allure plus abstraite et moins artificiel qui entre en rapport plus aisément avec le paysage naturel environnant. Dans une contingence fragmentée, l'entre deux sert à relier et même superposer des temporalités entre elles, c'est un dispositif que l'architecture et l'art japonais pratiquent depuis longtemps. C'est ce que produit, par exemple, l'artiste japonais Hiroshige Andô dans son estampe *averse de pluie inattendue sur le grand pont d'Atake* avec une expression de la pluie à l'aide de traits entre lesquelles s'insèrent différents univers et espace-temps. Une sorte d'harmonisation de la fragmentation et de la diversité que reprendront les impressionnistes. Une façon de reconstruire le lien entre le temps écoulé et le temps présent pour envisager le temps futur du projet.

#### 2.4. Le retour « aux choses mêmes » (Husserl, 1985).

L'approche phénoménologique de la perception du monde et le nouveau rapport qu'elle instaure entre le corps et l'esprit, dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, réconciliant l'intelligible et le sensible, constitue une condition contingente majeure du monde contemporain et de l'immanence de son architecture. Précédemment, nous venons de voir comment l'espace architectural défini par ses faces, unitaire, clos et statique est fortement mis à mal par le mouvement et le temps pour devenir multiple, ouvert et dynamique. Dans cette mutation, la *forme* et la *composition*, valeurs fondamentales de l'architecture classique perdent bien évidemment une grande partie de leur force pour s'épanouir vers la notion de paysage avec une nouvelle appétence pour la qualification de l'espace lui-même plutôt que son contenant, c'est-à-dire l'atmosphère et l'ambiance. Soit dit en passant, cette mutation primordiale déplace complètement la question de l'esthétique en annulant l'objectif morphologique final du projet pour un objectif morphogénétique permanent privilégiant le processus en train de se faire et en devenir au lieu de l'aboutissement définitif. Processus qui, on le devine facilement, intègre le temps actif plutôt que de le défier en visant une grande pérennité constructive et donc de le figer. Dans la première posture, celle qui

privilégie la forme et la composition, l'architecture est un objet volumétrique placé devant soi que l'on observe et dont on peaufine la forme. On parle alors de façade et de perspective. Le Corbusier affirme, par exemple, que « l'architecture est le jeu savant, correcte et magnifique des volumes assemblés sous la lumière » (Le Corbusier, 1977, 25), ignorant autant le temps historique que la conscience vécue par ceux qui l'habitent. Dans la deuxième posture, l'architecture est alors autour de soi et on en fait partie. Elle n'est plus un objet volumétrique mais un milieu dans lequel l'atmosphère et l'ambiance sont prégnants, ils sont en relation sensible directe avec le sujet qui en fait l'expérience, Ils sont instables et varient avec le temps. La première posture est classique ou même moderne, la deuxième contemporaine. Il est à noter que la réalité n'est pas toujours aussi manichéenne et que les deux postures apparaissent parfois conjointes en double vision. C'est le cas en situation de réutilisation ou de rénovation de construction plus anciennes mêlant ainsi deux ou plusieurs temporalités architecturales. Walter Benjamin évoque aussi dès les années 30 ces « deux manières d'accueillir un édifice, soit visuelle, soit tactile » (Benjamin, 2013). Reprise dans les années 60 par Henri Lefevre (Lefevre, 1968) cette dualité de l'architecture est maintenant devenue une question populaire sous la formule impérative d'un slogan : architecture à voir, architecture à vivre ! Partie prenante dans cette dualité, l'atmosphère et l'ambiance perturbent avec bonheur le jeu, objectif mais simpliste, entre forme et usage pour s'ouvrir à une réalité, subjective mais complexe et temporelle, entre milieu sensible et temporalités. Ceci étant, avec beaucoup plus de pertinence vis-à-vis des acteurs du milieu concerné. Comme l'explique Grégoire Chelkoff architecte chercheur au Cresson : « Outre le fait qu'elles (les qualités somatiques) ne se trouvent pas fixées dans des objets stables et tendent à être ressenties comme des impressions fugitives, éphémères et innommables, elles s'inscrivent dans l'action et la culture des intéressés » (Chelkoff, 2022, p.154). Relayée par l'approche phénoménologique de la perception, l'architecture a désormais à conduire une investigation multiple dans le temps et la sensibilité des usages.

Atmosphère et ambiance ne sont pas ici de simples synonymes pour renforcer le propos mais expriment que « le subtil passage de l'atmosphère à l'ambiance réside dans l'implication du sujet agissant » (Chelkoff, 2012, p.30). L'atmosphère relevant donc plutôt du milieu lui-même et l'ambiance des sujets impliqués, le champ de réflexion de l'architecture réside, pour une grande part, dans les relations de cause à effet qui s'établissent dans le temps entre les deux notions. Ce subtil passage entre la tectonique de l'architecture et les temporalités de ses sujets agissant peut être utilement illustrée par la Chapelle des Frères Klaus Field construite à Eifel en Allemagne en 2007 par une communauté d'habitants avec le projet de l'architecte suisse Peter Zumthor, prix Pritzker 2009. Pour Zumthor, c'est dans la richesse de tous les souvenirs d'atmosphères qu'il a vécu dans sa vie et qui lui remontent en mémoire qu'il tire l'essence de ses projets. Il intitule ce processus de conception la *remémoration* :

« De tels souvenirs portent en eux les impressions architecturales les plus profondément enracinées que je connaisse » (Zumthor, 2010, p.8). La Chapelle des Frères Klaus Field constitue en plus, pour cet architecte, une expérience nouvelle, c'est la première fois qu'il se retrouve en situation d'auto-construction lui le grand maître reconnu internationalement. Son projet n'est d'ailleurs quasiment pas dessiné comme il en a l'habitude mais se présente sous la forme d'un processus d'actions que la communauté met en œuvre et dont chacun de ses membres va partager le temps du chantier. Cette temporalité commune va sceller l'existence et l'appartenance communautaire, elle s'avère plus importante que la construction elle-même qui n'est finalement que la remémoration de ce processus en acte sans être, à aucun moment, un monument. Le processus énoncé par Zumthor est très précis dans ses détails – c'est là d'ailleurs l'image de marque de cet architecte, la précision – il engage en priorité le travail manuel de la communauté et fait appel à des matériaux naturels et contextuels en excluant toute machine et tous produits industriels. Le processus s'établit comme suit : D'abord la construction d'une dalle en béton de site avec des agrégats pris à proximité et mélangés à la pelle. Ensuite, sur cette dalle, dressement d'une sorte de tepee avec des troncs d'arbres de la forêt voisine. Arrive après, le corps de bâtiments coulé, côté intérieur, autour du tepee laissé en coffrage perdu et, côté extérieur, coffré à l'aide de planches similaires aux banches à pisé. Le coulage s'effectue à raison d'une couche par jour pendant vingt-quatre jours en réutilisant le même coffrage. Vient ensuite le brûlage des arbres du tepee au feu étouffé pendant trois semaines qui achève le gros œuvre de l'ouvrage. Une chape d'étain et de plomb répandue à la louche à l'intérieur, un banc en tilleul et une porte métallique artisanale complètent la construction. C'est bien, in fine, la temporalité de l'auto-construction de la chapelle avec les matières du site qui a créé l'atmosphère brute et primitive du béton brûlé illuminé de trois cents points de serrage des banches obturés de cristal. C'est, dès lors, cette atmosphère assez tellurique qui remémore en permanence et de façon vivante l'expérience des vingt personnes qui ont construit la chapelle et la communauté qu'ils forment sans recourir à la signification intellectuelle.

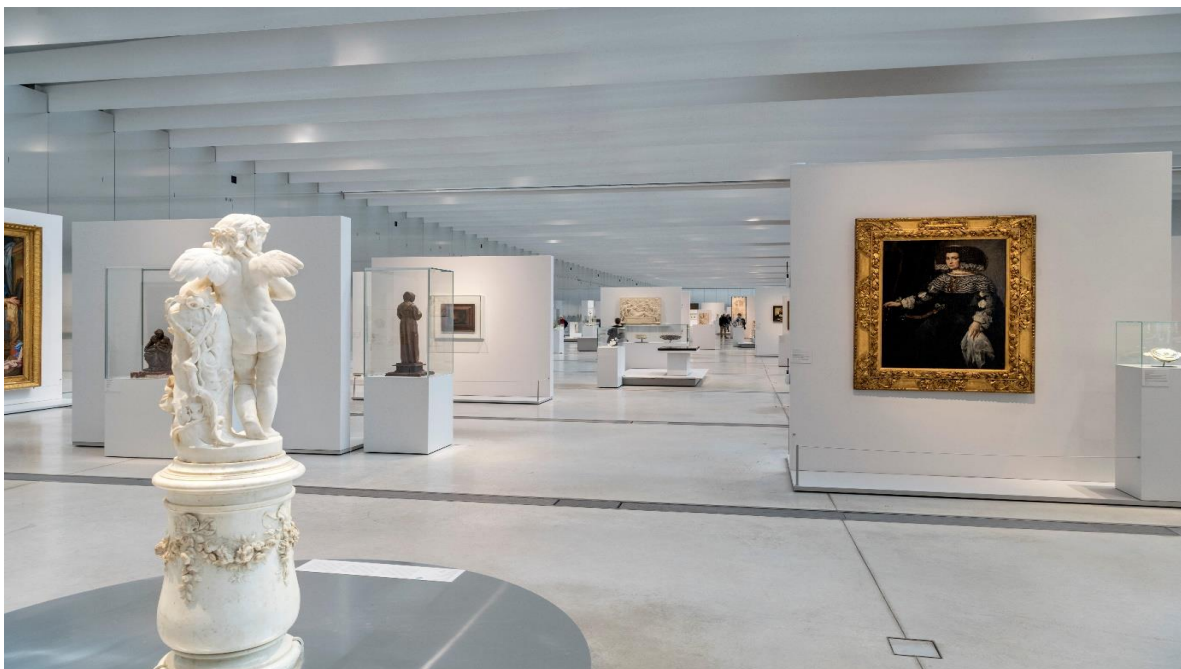


Chapelle des Frères Klaus Field à Eiffel / Architecte Peter Zumthor / Photo Alamy Stock ID 2BK72P4

## 2.5. L'indéfinition et la pluralité

L'affaiblissement des certitudes et des prédéterminations d'une vision du monde claire et définitive a fait peu à peu place à l'aspect ambiguë, disséminé et fragmentaire d'une temporalité postmoderne. Dans cette déconstruction et face à l'émergence ontologique du sujet, l'héritage très manichéen de l'architecture a distendu ses limites pour admettre plus d'indéfinition et satisfaire plus de pluralité. Ces conditions post modernes non figées, ouvertes et même aléatoires intègrent bien évidemment la question du temps existentiel et engendrent nécessairement de nouvelles postures architecturales qui peuvent se traduire par une écriture floue et flottante de l'espace tout en multipliant les temporalités plurielles d'un « présent épais ». L'atmosphère flottante, sorte de quiétude blanche et sereine dans laquelle peuvent s'inscrire les temporalités de tout individu pour la conduite de sa vie au sein d'une conception culturelle collective n'est pas sans faire songer à l'esthétique Zen. Il n'est donc pas étonnant de trouver des architectes japonais à l'initiative d'une architecture floue. Ainsi, Toyo Ito s'investit dès le début du XXI<sup>ème</sup> siècle dans ce qu'il nomme « blurring architecture », espace fluide et translucide qui, comme il l'affirme souvent « élargit l'espace en y inscrivant le temps ». Après le temps cyclique des classiques, le temps linéaire des modernes, c'est désormais l'avènement d'un nouveau rapport au temps : l'instantanéité et l'immédiateté, celui de l'expérience sensible. Dans ce domaine, c'est peut-être la *Galerie du temps* dans le Louvre de Lens imaginée en 2012 par l'association d'architectes SANAA, également japonais et d'ailleurs formés chez Toyo Ito, qui est la plus saisissante. *La galerie du temps*, espace de cent vingt mètres de long, entièrement ouvert et sans obstacle visuel, imperceptiblement courbe pour sembler infini, en pente légère pour paraître s'écouler, baigne dans une atmosphère immersive laiteuse et sans limite. Le flou lumineux favorise la conscience de soi et donc de l'instant, l'instant de l'impression, celui-là même que les impressionnistes essayaient de capter. Dans ce fleuve de l'histoire flottent les œuvres du monde, du troisième millénaire avant Jésus Christ au troisième millénaire après Jésus Christ, de l'antiquité aux temps modernes en passant par le moyen âge. Chaque œuvre est en relation esthétique et chronologique avec ses voisines, le temps devient visible, il s'écoule doucement dans le sens de la pente avec les visiteurs, il devient ambiance, il devient l'espace architectural. C'est une expérience physique de l'histoire dans laquelle l'immédiateté rencontre l'éternité, l'individu se confronte à la culture qui fait le monde pendant que le présent du sensible, le passé des retentions et le futur de l'imagination se dissolvent dans l'ambiance fluide et translucide du musée. La temporalité plurielle à l'œuvre dans ce musée est en fait double, elle fait d'une part écho à la pluralité ontologique des visiteurs qui ont chacun leur conscience du temps vécu ici pendant leur perception et d'autre part celle qui fait écho à la pluralité historique des œuvres exposées correspondant à une multitude de périodes et donc de temporalités historiques

(antiquité, moyen-âge, ...). Ces dernières forment culture dans la mesure où elles constituent des temporalités rapportées mais non vécues par la conscience des visiteurs. C'est l'échange entre ces deux dimensions temporelles celles des sujets et celle des objets qui élabore l'ambiance architecturale du musée qui, donc, encore une fois ne devient architecture qu'en présence de ses acteurs, les visiteurs. Ce, contrairement aux édifices jouant trop du registre de la forme dont la qualité architecturale est moins perceptible en présence du public, comme peuvent en attester certaines photos d'architecture vidées de tout être vivant. En pleine temporalité plurielle active, la *Galerie du temps* joue parfaitement son rôle de scène de « partage du sensible » (Rancière, 2005) dans ses dimensions esthétiques, sociales et politiques.



Le Louvre de Lens, La Galerie du Temps / Architecte : SANAA / Photo Alamy Stock ID MR6CYK

D'un autre point de vue, la *Galerie du temps* peut aussi permettre à l'individu visiteur de faire l'expérience dans le présent de temporalités historiques du passé. Ce qui revient en quelque sorte à s'inscrire dans la trilogie de St Augustin et la temporalité épaisse. Il arrive parfois en architecture que le présent des choses futures réside dans la dimension utopique du projet et de ses expressions, tout comme les toiles impressionnistes, déjà évoquées, permettent de faire l'expérience de ce qu'on n'a pas vécu ou de ce qui n'existe pas encore. Le Musée archéologique de Chur en Suisse achevé en 1986 par Peter Zumthor peut parfaitement éclairer ces propos. Au bord de la ville, Il consiste en un volume parallélépipédique enveloppé dans un bardage bois à clin laissant passer la lumière mais pas le regard. Cette vêtue abrite les ruines de constructions romaines, objet principal du musée. Le temps écoulé depuis la construction du musée a parachevé le travail de l'architecte. En effet, si à

l'intérieur le temps a laissé au bois sa couleur chaude originelle, il l'a vieilli en gris foncé à l'extérieur apparentant sa perception à une ancienne photo noir et blanc qui place entre les ruines romaines et la ville actuelle une temporalité intermédiaire qui correspond à *l'autrefois* local et le *souvenir* de famille. L'allure générale de la construction s'apparente également à celle des anciennes granges de séchage du tabac d'autrefois et s'inscrit aussi dans la même temporalité. Pour cela, Zumthor s'appuie toutefois sur l'image plutôt que l'atmosphère ; en effet « Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant en un éclair pour former une constellation » (Benjamin, 2006, p.479). Tout comme l'autrefois relève de la mémoire car « Ce temps qui n'est pas exactement le passé a un nom : c'est la mémoire » (Didi-Huberman, 2014, p.37). En même temps, le bâtiment uniformément gris restitue fidèlement le volume des anciennes constructions romaines dont seule la base reste authentique mais, donc, de façon abstraite. Cette abstraction dans le paysage n'est d'ailleurs pas sans lui conférer une présence fantomatique et virtuelle, en flottement dans le temps. En métal quasiment noir, l'entrée et les ouvertures de communication entre le dedans et le dehors, véritables *trous noirs*, apportent une forte discontinuité entre deux mondes temporels très différents. L'escalier de quelques marches de l'entrée ne touche même pas complètement le sol de la ville actuelle connotant une passerelle d'embarquement pour un voyage dans le temps. À l'intérieur du musée, les parois à clairevoie forment donc un interstice entre les temporalités de l'antiquité et celles de maintenant. Elles permettent de ressentir la lumière, le vent et les bruits de la ville du XXI<sup>ème</sup> siècle tout en observant et faisant corps avec les ruines romaines dans ce qu'on pourrait appeler un anachronisme phénoménologique. L'aspect léger et éphémère que Zumthor a voulu donner au Musée de Chur revient à le considérer comme un simple abri archéologique provisoire en train de mettre à jour le patrimoine romain et ce faisant, à partager l'excitation du temps de la découverte avec le public, temporalité plus vivante, moins morbide que la muséification, à laquelle le visiteur n'a normalement pas accès.

La modestie de l'architecture de Zumthor qui s'efforce par l'allure provisoire de son bâtiment de ne pas fonder une architecture trop forte et achevée qui écraserait le patrimoine des ruines romaines, fait toute la grandeur de cette œuvre. L'incomplétude des ruines qui se conjugue avec le caractère provisoire du musée et avec le chaos relatif de la ville à cet endroit fabrique une condition générale d'indéfinition propice au dialogue vivant entre les différentes temporalités en présence. Dans ce lieu, la ville de Chur est en tout cas une scène de temporalités plurielles sachant que, pour qui sait regarder, toutes les villes offrent des multitudes de scènes multi-temporelles involontaires, mais toutes ne sont pas aussi réussies et explicites. La ville contemporaine fragmentée produit des juxtapositions et des télescopages partout, ainsi, il reste à enchanter ces occasions de multi-temporalité dans un exercice grammatical qui tient un peu de la concordance des temps.



Musée Archéologique de Chur / Architecte : Peter Zumthor / Photo cc Hélène Binet

### 3. Jeux, enjeux et dynamiques

Si le questionnement épistémologique quant à l'approche de la ville et du territoire en termes d'espace-temps devient facilement accessible en urbanisme, il le reste beaucoup moins pour l'architecture elle-même. Sans doute l'urgence de la nécessité et la dimension technocratique de la programmation urbaine n'y sont, sans doute pas pour rien. Le projet architectural peut-il être confondu avec la programmation ? Peut-être pas même s'il peut y avoir débat là-dessus. Ce qui reste certain, c'est qu'en urbanisme comme en architecture, restreindre la réflexion et la conception architecturale au spatial et au visuel, s'avère simpliste et hors sujet dans les mutations en cours. C'est la raison d'être de la petite pérégrination qui précède au sein d'œuvres architecturales contemporaines qui s'approprie la question du temps et plus particulièrement celle de la temporalité. Dans l'effacement du sens intellectuel et la prégnance de l'expérience sensible, les temps vécus par la conscience, les temporalités, sont appréciés sur place et dans l'instant par le corps dans un désir d'immédiateté sans retenue. Ceci n'exclut pas, on l'a vu, un attrait patrimonial pour le passé autant que des échappées possibles vers la fiction du futur, mais tout cela également apprécié sur place et dans l'instant. La *Galerie du temps* de Lens est ainsi vécue la plupart du temps au présent par ses visiteurs, sans forcément avoir recours à des informations ou connaissances historiques préalables (pour la majorité des visiteurs) et, cela, dans un non-espace atmosphérique. De la même manière, Enric Miralles, architecte de Barcelone, donnait, dans ses projets de réhabilitation d'anciennes constructions, une égale importance à tous les éléments patrimoniaux qu'il découvrait sans hiérarchie ou référence historique. Ils sont à considérer comme des objets trouvés et réutilisés en dépit de leur époque et de leur usage d'origine. « C'est comme quand vous fouillez dans les poches d'un vieil avocat et que vous mettez les choses que vous

trouvez sur une surface propre », comme il l'exprimait lui-même notamment sur le chantier du Marché Santa Caterina de Barcelone.

Il n'est pas nécessaire de dérouler encore longtemps la dialectique conditions contemporaine / temporalités d'architectures pour comprendre que la simplicité des temporalités collectives génériques générées par l'architecture de conception intellectuelle, classique ou moderne, avec des utilisateurs demeurant spectateurs, fait place, aujourd'hui, à une très grande complexité de temporalités entremêlées générée par une architecture ouverte à l'expérience sensible plurielle de ses utilisateurs devenus acteurs. Par ailleurs, de la brève exploration qui précède ressortent non pas des typologies ou des modèles, mais, au contraire, des couples d'oppositions comme, par exemple, ordinaire / extraordinaire. Ces couples d'opposition ne se bornent pas à présenter la dualité de l'être désormais prise en compte, ils montrent aussi le chemin qui va de l'une à l'autre des notions antagonistes. C'est précisément ce chemin qui ouvre la perception et l'action à la pluralité du sujet et vectorise les différentes temporalités. L'ambiguïté qui résulte des oppositions et du chemin qui les relie est bel et bien le support de la sensibilité de chacun et donc, en quelque sorte, la nouvelle poésie de l'architecture. Ainsi, en suivant le fil des conditions contemporaines tel quelles sont déclinées, on trouve, entre autres :

- Des temporalités de l'ordinaire et des temporalités de l'extraordinaire opposant la vie de tous les jours à l'évènement exceptionnel comme s'opposent la Maison d'Alenquer et la *Galerie du temps* sur ce point. On trouve également des positionnements intermédiaires permettant les deux à la fois comme le Musée archéologique de Chur.
- Des temporalités individuelles et des temporalités de groupe comme la station de Hoenheim Nord et la Chapelle des frères Klaus Field, ou intermédiaires comme *Silodam*.
- Des temporalités de l'histoire et des temporalités de la mémoire, ou interstitielles associant les deux comme le Musée archéologique de Chur.
- Des temporalités multiples et des temporalités singulières comme le Musée archéologique de Chur et l'Entrepôt Ricola.
- Des temporalités proches du naturel et des temporalités proches de l'artificiel humain, ou les deux imbriquées comme, encore, le Musée archéologique de Chur avec, par exemple, le bruit du vent et de la pluie d'aujourd'hui en concomitance avec les ruines romaines de l'antiquité.

...

Ces nouvelles temporalités illustrent la complexité de l'approche architecturale actuelle et expliquent en partie sa perte d'autonomie, obligée qu'elle se trouve de faire appel à d'autres disciplines que la sienne pour expertiser les données connexes du présent épais, de l'expérience sensible et des milieux dans lesquels elle intervient. Les réponses à une telle complexité ne peuvent certes pas être la neutralité, la banalité, la polyvalence ou, même, la modularité dont on connaît les échecs passés. Le véritable enjeu est que le projet architectural doit rester très fort et continuer à faire rêver en délaissant autant le signifié, affaire désormais des sujets agissants, qu'en surmontant l'hyper complexité due en grande partie à la multiplication et à l'enchevêtrement des temporalités existentielles. En un mot, la nouvelle dynamique de l'architecture doit permettre d'échapper aux dérives technocratiques normatives qui la guettent, de demeurer un art et, bien plus, de devenir un art du temps et du mouvement, au même titre que la musique ou la danse. Tout cela en dépassant les origines sédentaires pour satisfaire les aspirations néo-nomades d'une architecture construite autour du temps, comme le propose Alain Guez en écrivant : « En d'autres termes, une chronotopie de la ville contemporaine peut passer par l'observation et l'analyse des temporalités à l'œuvre dans un lieu habité ainsi que par la projection d'une intervention : Concevoir une architecture, c'est proposer une manière d'être dans le temps, un présent possible » (Guez, 2022, p.5). C'est pour tout cela que notre substrat de réflexion reste élitiste et tourné vers des architectures d'auteurs privilégiant l'invisible au visible, le sensible à l'intelligible, la spontanéité à la prédétermination et surtout la structure du temps à la forme de l'espace. Le déplacement des conditions contingentes dont nous avons suivi la piste mouvante déplace lui-même les valeurs de l'architecture en agissant autant sur les régimes de la perception que sur les outils de la conception. Si, dans ce propos, la question de la perception a bien été évoquée à partir de la prédominance de l'expérience et du regard, il reste à se demander comment est-on passé d'un processus de projet conceptuel à un processus expérimental ? Où, plus concrètement, il reste à se demander ce qu'est devenu le crayon de l'architecte demiurge qui traçait la forme parfaite et la figure, une fois pour toutes... Sans conteste, c'est vraisemblablement le diagramme, outils d'origine scientifique et dopé par l'informatique, qui a pris le pas sur le crayon. Crayon qui, à défaut de concevoir, se contente désormais de représenter et d'exprimer. Introduit en architecture par Eisenman, le diagramme est une sorte d'interface entre expérience et expérimentation, espace et temps, image et réalité, détail et global, objet et processus, permettant de saisir, sans à priori ni blocage la complexité et de pouvoir agir dessus. Le diagramme produit des solutions « mécaniques » (Eisenman, 1999), c'est-à-dire à partir d'un processus « automatique » sans nécessité de pensée conceptuelle. Par exemple, le projet *Silodam*, évoqué plus haut, est bel et bien né directement et complètement d'un diagramme. Sa silhouette du

bâtiment est celle du diagramme qui maintient les oppositions en tension sans prendre de décision, en suspend. D'autres outils corollaires au diagramme, comme le *montage* ou le *readymade*, ouvrent également à des productions « machiniques » en enjambant la complexité temporelle ainsi que, et c'est important, l'état d'âme des concepteurs. Ces outils « permettent d'inventer l'impossible » (Eisenman, 1999) ou ce qui dans le passé de l'architecture était forclus par la transcendance ou raison. Plus explicitement, ces outils permettent de créer l'inimaginable c'est-à-dire ce que le cerveau humain ne peut pas imaginer et, d'ainsi, dépasser toutes les forclusions pour pouvoir satisfaire à l'action conjuguée du temporel et du pluriel. D'autres outils enfantés ou dynamisés par le numérique prennent le relais et poursuivent dans le même sens l'évolution créative ouverte de l'architecture. Le morphing, l'hybridation, la réalité augmentée, le design paramétrique ou algorithmique, en font partie.

La période clé que nous vivons avec la prédominance du temps sur l'espace n'est sans doute pas néo-moderne, encore moins néo-classique, elle n'est pas non plus une nouvelle Renaissance poétique et sensible. Elle se nourrit de deconstructivisme, de surréalisme, de dadaïsme et des approches non rationnelles sans pour autant renier complètement la raison. Elle pourrait être pragmatique ou technocratique - elle l'est toutefois un peu - mais s'apparente plus nettement à un « néo-situationnisme » (Gwiazdzinski, 2013, p.7) qui poursuit la critique de la « société du spectacle » (Debord, [1967]) encore active et de la doxa timide et conformiste, en créant les « situations » spontanées et éphémères de l'immédiateté pour expérimenter de nouveaux dispositifs existentiels. Toujours en quête de l'émotion, ce néo-situationnisme s'investit simultanément dans les temporalités de l'existence autant que dans l'ambiance des lieux qui la provoquent, cela sans origine ni finalité.

## Références bibliographiques

BENJAMIN W., 2006, *Paris capitale du XIXème siècle, le livre des passages*, Paris, Cerf.

BENJAMIN W., 2013, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Trad. Frederic Joly, Paris, Payot et Rivages.

CHELKOFF G., 2022, « Perception et expérience critique : explorer l'architecture comme ambiance », *Cahiers thématiques : Théorie critique et pensée critique au prisme de l'architecture*.

CHELKOFF G., 2012, « L'ambiance sensible à l'architecture : paradoxes et empathie contemporaine », *Ambiances in action / Ambiances en actes, International congress on ambiances*, Montréal.

DEBORD G., 1967, *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel.

DIDI-HUBERMAN G., [2000] 2014, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Editions de minuit, Collection Critiques.

DUMERY H., 1973, « Temporalité », *Encyclopaedia Universalis*, Paris.

EISENMAN P., 1999, *Diagram diaries*, Universe Publishing.

GUEZ A., 2022, « Chronotopie », *Abécédaire de la transformation urbaine*, Rosny-sous-bois, BOA.

GWIAZDZINSKI L., 2013, « Eloge de la chronotopie : Pour un urbanisme temporaire », *Collage N°2*.

HUSSERL E., 1985, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, Traducteur Paul Ricoeur, Halle, Paris, Gallimard.

MVRDV, 1998, *FARMAX Excursion on density*, Nai010 Publishers.

KIERKEGAARD S., 2003, *La répétition*, Traducteur Jacques Privat, Paris, Payot & Rivages.

LE CORBUSIER, 1977, *Vers une architecture*, Paris, Arthaud, collection Architectures.

LEFEVRE H., 1968, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos.

RANCIERE J., 2005, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, La Fabrique.

SAINT AUGUSTIN, 1993, *Les Confessions*, Traduction Joseph Trabucco, Paris, Flammarion.

TILL J., 2009, « Architecture depends », Cambridge (Massachusetts), MITPress.

VIRILIO P., 2002, *Ce qui arrive*, Fondation pour l'art contemporain, Paris, Galilée.

ZUMTHOR P., 2010, *Penser l'architecture*, Basel, Birkhauser.