



HAL
open science

L'expérience architecturale: Réflexion sur une notion, points de vue sur une discipline

Xavier Bonnaud

► **To cite this version:**

Xavier Bonnaud. L'expérience architecturale: Réflexion sur une notion, points de vue sur une discipline. Architecture, aménagement de l'espace. Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis, 2013. tel-01666829

HAL Id: tel-01666829

<https://hal.science/tel-01666829>

Submitted on 8 Jan 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.

Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

Ecole doctorale 31
PRATIQUES ET THEORIES DU SENS

HABILITATION A DIRIGER LES RECHERCHES

Xavier Bonnaud

Architecte
Docteur en urbanisme
Professeur à l'ENSA de Paris La Villette
Chercheur au GERPHAU

L'expérience architecturale

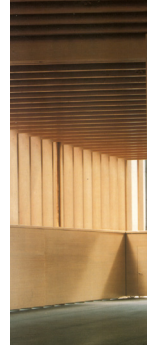
Réflexions sur une notion, points de vue sur une discipline

Travail préparé au sein du laboratoire **GERPHAU**
(Groupe d'Etudes et de Recherches Philosophie Architecture Urbain)

Soutenue le 13 décembre 2014

Président du jury : Daniel Payot
Tutrice : Chris Younès

Membres du jury : Anne Coste, Thierry Paquot,
Alain Pelissier, Henri Torgue



Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

HABILITATION A DIRIGER LES RECHERCHES

présentée par

Xavier Bonnaud

Architecte

Docteur en urbanisme

Professeur à l'ENSA de Paris La Villette

Chercheur au GERPHAU

L'expérience architecturale

Réflexions sur une notion, points de vue sur une discipline

Travail préparé au sein du laboratoire GERPHAU
(Groupe d'Etudes et de Recherches Philosophie Architecture Urbain)
LAVUE UMR 7218

Les illustrations de la page de couverture sont des cadrages tirés des illustrations de l'ouvrage : le lecteur les reconnaîtra au cours de la lecture. Ils constituent une palette volontairement diversifiée, comme peuvent l'être les découvertes multiples et bigarrées que procure l'architecture.

*A mes proches, mes collègues
...
et aux chats du Val-de-Marne,
pour leur sens du placement...*

SOMMAIRE

INTRODUCTION	11
Présentation générale	13
De l'expérience architecturale	13
Présentation méthodologique : Au plus près des séquences qui rythment l'aventure expérientielle	14
Introduction	14
Longue histoire et acuité contemporaine d'une notion	15
L'expérience contemporaine du monde	15
L'expérimentation scientifique	17
L'expérience comme aventure personnelle	19
L'investigation phénoménologique	22
Présentation disciplinaire : L'architecture depuis sa réception	25
Interroger l'architecture : noyau dur et écart disciplinaire	26
Interroger l'énoncé contemporain de l'architecture	29
Présentation prospective : Du sensible et du non-rationnel dans la recherche en architecture 32	
Rééquilibrer les pratiques, se libérer du corset excessif de la rationalité	34
PREMIERE PARTIE	
L'EXPERIENCE ARCHITECTURALE COMME ASSISE	
SENSORIELLE	37
Présentation	39
Introduction	40
Evolution et attentes de notre environnement sensoriel	40
Les expériences sensorielles de l'architecture contemporaine	44
L'Occident et l'hégémonie du visuel	44
Quelques repères	60
Introduction	60
Sur notre physiologie sensorielle	61
Sur notre psychologie sensorielle	65

Sur notre versant animal	68
De la Terre comme matrice et comme poétique	72
La Géopoétique	73
Un étrange sentiment d'amitié avec le monde physique	75
L'empathie : des corps qui parlent aux corps	81
A propos du sentiment océanique	85
De l'approche phénoménologique du sentir	89
Relevé de découvertes	92

DEUXIEME PARTIE

L'EXPERIENCE ARCHITECTURALE COMME ACTIVITE

PERCEPTIVE 97

Introduction 99

Repérages et stratégies pour survivre avec un corps dans un monde complexe 102

Des théories de la perception	106
Du côté des philosophes	106
Du côté des scientifiques	108

La jubilation perceptive de l'architecture 112

La dynamique perceptive de l'architecture	113
La tension entre phénomènes et intentions	115
Un certain nombre de paramètres influents	117
Compositions perceptives, déroulement temporel de l'expérience	122

La nature du lien perceptif	127
Schèmes spatiaux, expériences archétypales	133

Actualité et évolution des modes de percevoir 136

Modélisations contemporaines : Objets, outils, horizons	137
Désincarnation, désensibilisation du réel	142
Perte de cohérence perceptive : éclatement entre le sentir et le faire	144
La cérémonie du thé	145
Les portes de la perception : Aldous Huxley et l'expérience de la mescaline	148

TROISIEME PARTIE

LA RICHESSE SYMBOLIQUE DE L'EXPERIENCE

ARCHITECTURALE 155

Introduction 157

"Du trop de réalité" 158

L'activité symbolique 165

Introduction	165
La dimension psychologique de l'activité symbolique	166
La dimension symbolique de l'expérience architecturale	169
Siegfried Giedion et la ferveur du monumental	177
Rudolph Arnheim et l'accroche sensorielle du symbolisme	182
Robert Venturi ou le symbolisme oublié de la forme architecturale.	189
Pour une symbolique ouverte	197
Dynamique du symbole dans l'expérience architecturale	197
Habilité symbolique, habileté technique ?	201
QUATRIEME PARTIE	
L'ARCHITECTURE COMME LOGOS	205
Discours, connaissance et reconnaissance de l'expérience architecturale	207
L'expérience de l'architecture vue par les théoriciens et les pédagogues	207
L'expérience architecturale : lieu privilégié d'interrogation sur ce qu'est une expérience	216
Le corps et l'expérience du monde fabriqué : réflexions à partir de Maurice Merleau-Ponty	220
Les sciences cognitives et l'expérience	229
Prise de contact	229
Quelles relations avec l'architecture ?	235
CONCLUSION	245
Retour sur les différents moments de l'expérience architecturale	247
Ce que l'on apprend sur l'architecture à partir de l'expérience que l'on en fait	252
BIBLIOGRAPHIE	261

*“On peut toujours saluer les petits rois de pacotille
On peut toujours espérer entrer un jour dans la
famille
Sûr que tu pourrais devenir un crack boursier à toi
tout seul
On pourrait même envisager que tout nous explose à
la gueule
Autour des oliviers palpitent les origines
Infiniment se voir rouler dans la farine*

*A l'envers à l'endroit
A l'envers à l'endroit
A l'endroit à l'envers
A l'envers à l'endroit”*

Noir désir, A l'Envers, à l'Endroit

*“C'est dans l'épreuve que je fais d'un corps
explorateur voué aux choses et au monde, d'un
sensible qui m'investit jusqu'au plus individuel de
moi-même et m'attire aussitôt de la qualité à
l'espace, de l'espace à la chose et de la chose à
l'horizon des choses, c'est-à-dire à un monde déjà
là, que se noue ma relation avec l'être.”*

Maurice Merleau-Ponty, Sens et non-sens,

*“La couronne de pierre qui limite le plateau a ce
don de distraire tout soupçon de vie. L'esprit prompt
s'empare et plonge abasourdi dans un lointain qu'il
ne faut pas reconstituer. Car ce serait beau aussi
qu'hors de la réalité – ces temples, cette mer, ces
monts, toute cette pierre et cette eau ne fussent que
pour une heure le rêve intrépide d'un cerveau
créateur. Quelle chose ! L'impression physique,
c'est qu'un souffle plus profond dilate votre
poitrine.”*

Le Corbusier, Le voyage d'Orient

INTRODUCTION

Présentation générale

De l'expérience architecturale

Le travail présenté ici est un travail d'investigation sur l'expérience architecturale. Nous entendons par expérience architecturale l'aventure multidimensionnelle que constitue la rencontre, in situ, avec des œuvres architecturales, mineures ou majeures, contemporaines ou historiques, de grande ou de petite échelle.

Nous avons choisi cette thématique parce qu'elle constitue un point de rencontre entre plusieurs registres d'interrogation sur l'architecture.

- Elle participe à la construction de connaissances sur l'architecture à partir de l'expérience des lieux ; c'est-à-dire qu'elle construit un savoir de position et de situation.
- Elle permet d'approfondir un champ philosophique particulier (la phénoménologie) dont les croisements avec l'architecture sont particulièrement féconds.
- Elle met en évidence une des spécificités de l'architecture, sa puissance de modélisation et la richesse multidimensionnelle des situations qu'elle offre.
- Elle interroge les conditions de son appréciation.
- Elle questionne le présent de notre société à partir des lieux où se recompose l'expérience contemporaine du monde, avec une grande capacité à révéler les caractéristiques de notre époque.

La recherche présentée ici est un travail prospectif dans lequel les territoires abordés demandent à être approfondis. Au fil de cette rédaction nous avons d'ailleurs vu comment ce travail pourra se déployer, se vulgariser, se thématiser, se transmettre, se publier.

Avant de plonger dans les quatre séquences de cette étude sur l'expérience architecturale, commençons par présenter le positionnement de cette recherche à partir de trois entrées : l'entrée méthodologique, l'entrée disciplinaire et l'entrée prospective.

Présentation méthodologique : **Au plus près des séquences qui rythment l'aventure expérientielle**

Introduction

Pour la clarté de l'énoncé, nous avons segmenté cette enquête sur l'expérience architecturale en quatre étapes qui correspondent chacune à des temps de découverte, d'élaboration et de vécu différents. Nous avons retenu ce découpage parce qu'il nous permet de rester au plus près du déroulement de l'aventure que propose l'expérience architecturale. Toutefois la richesse de cette aventure est liée à la dynamique qui se déploie à partir de ces différentes séquences, à leurs dialogues et aux questions qu'elles se posent mutuellement.

Les quatre étapes que nous avons retenues sont les suivantes :

- La séquence sensorielle (découverte et ouverture)
- La séquence perceptive (construction de stratégie de repérage)
- La séquence symbolique (dynamique non verbale et capacité de lien spécifique)
- La séquence cognitive/le Logos (discours sur, connaissances, théories)

La spécificité de chaque séquence sera présentée à partir d'œuvres architecturales et d'énoncés théoriques. Chaque séquence est aussi un type d'expérience du monde, avec ses colorations propres, qui possède une logique interne des modes d'apparition, d'appréciation et un rapport spécifique à la rationalité

Il n'est pas dans notre intention de vouloir normaliser le déroulement d'une expérience. Chaque expérience architecturale est avant tout une rencontre avec un lieu et une aventure personnelle qui demande un peu de disponibilité, et le plaisir de se laisser surprendre.

Longue histoire et acuité contemporaine d'une notion

Avant de rentrer dans le détail de l'expérience architecturale et de plonger dans une certaine spécialisation du discours, commençons par prendre connaissance de la richesse de ce terme. Cette entrée en matière ne se veut pas un résumé des différentes théories de l'expérience : il s'agit plutôt de présenter les caractéristiques principales de ce qu'est une expérience et de repérer quelques controverses qui ont historiquement accompagné cette notion¹.

L'expérience contemporaine du monde

En ce début de XXI^{ème} siècle, notre expérience de monde s'inscrit encore dans la continuité de l'aventure moderne et de ces grandes tendances, (mécanisation, individualisation, accélération, urbanisation), auxquelles s'ajoute l'artificialisation². Mais à regarder la multiplication et l'imbrication actuelles des crises (financières, économiques, climatiques, sociales, culturelles, énergétiques), émerge l'impression bizarre que la déraison s'est emparée du monde : l'imaginaire de la catastrophe influence les esprits et accompagne la conscience de la mondialisation comme si depuis la victoire idéologique du libéralisme, l'impuissance politique domine la pensée contemporaine.

La confusion qui s'opère entre buzz, informations, connaissances, pensée, diffuse comme un brouillage de notre relation au réel. La publicité, les médias, la communication politique déploient des stratégies "présentielles" qui bombardent le quotidien des milliards de citoyens que nous sommes d'un bruit de fond continu qui sature l'espace public et l'horizon mental de chacun transformant en chemin notre assise dans le monde. Walter Benjamin parlait "d'atrophie de l'expérience" : cette "télémechanisation" de notre relation aux choses semble parfois lui donner raison.

C'est donc dans le champ de turbulences de ce début de siècle que nous sommes les témoins d'une grande diversité des productions architecturales et urbaines. Certaines fonctionnent comme des

¹ *L'expérience*, Textes choisis et présentés par Anouk Barberousse, Flammarion, 1999, et *L'expérience*, Sous la direction de Laurent Perreau, Vrin, 2010

² Xavier Bonnaud, *La technocité, devenir urbain de l'Humanité ?* Thèse d'urbanisme, IUP, Université Paris XII-Créteil, 2005 et *De la ville au technocosme*, Ed, de l'Atalante, 2008.

sismographes : elles rendent perceptibles des micro tremblements et annoncent le déplacement de plaques plus importantes. Restent à les rencontrer et à décrypter les expériences qu'elles proposent.

La richesse philosophique de la notion d'expérience

La notion d'expérience possède à la fois une polysémie contemporaine stimulante et un passé riche.

A différentes époques, de nombreuses traditions philosophiques se sont interrogées sur le statut de l'expérience, sur sa subjectivité, sur son rôle fondamental dans notre capacité à fonder toute connaissance, sur ses dimensions multiples, empiriques ou transcendantes. La notion d'expérience interroge notre relation au réel et met en dialogue des courants de pensées comme le rationalisme, l'empirisme, le subjectivisme, le naturalisme, le mysticisme, l'individualisme, etc.... Elle ouvre plusieurs catégories de discours, narratifs, interprétatifs, psychologiques, cognitivistes, poétiques, culturalistes, symboliques ...

Depuis le XX^{ème} siècle, l'approfondissement philosophique de la notion d'expérience a pris un nouvel essor avec l'approche phénoménologique. Des champs de connaissances et de réflexions stimulants se sont déployés à partir de travaux sur la perception et sur le corps. L'esthétique aussi a été dynamisée par la phénoménologie qui a permis d'élargir l'énoncé de la "rencontre artistique".

Ce travail se fixe de visiter le dynamisme de cette notion et les multiples éléments qui en constitue la richesse. Fluide et aux contours indéfinie, elle possède comme l'architecture un caractère multidimensionnel, (un environnement culturel, un cadre physique, un temps de réception oscillant entre perception, projection, élaboration), et produit simultanément "du sens et du sensible"³.

Toutefois, nous ne visons pas un travail historique ou encyclopédique sur la notion d'expérience. Nous avons à l'esprit la manière très claire dont Erwin Panofsky a démontré en quoi la structure des cathédrales rendait concret le contemporain de la pensée scolastique⁴. En interrogeant cette notion d'expérience dans le cadre d'un regard contemporain sur l'architecture, nous voulons décrypter les modes de percevoir, les formes

³ Jean Nouvel, *Leçon inaugurale de l'école de Chaillot*, 8 janvier 2008, Silvana Editoriale, 2009

⁴ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les éditions de minuit, 1967

mentales, les imaginaires poétiques et politiques qui constituent le sous-bassement de ce siècle qui commence.

Œuvres, situations construites, évènements architecturaux et urbains ouvrent à des interprétations esthétiques, fonctionnelles, sociales, ou politiques. Mais à côté de ces regards fragmentés, la richesse du fait architectural, sa capacité de construction concrète, son « effet de présence⁵, permettent d'interroger de manière très directe les instruments perceptifs et intellectuels de notre époque. La formidable capacité de modelage et d'enveloppement de l'architecture, comme le fait que nous en soyons les "prisonniers volontaires", participe puissamment « de notre relation au réel, de sa description et en fin de compte de sa définition⁶. »

C'est en ce sens que la notion d'expérience architecturale est stimulante : elle interpelle avec une particulière efficacité notre rapport au réel. Elle engage le visiteur, l'habitant, le promeneur, le citadin et interroge des parcelles de sens agglomérées, parfois explicites parfois énigmatiques, mais qui mis bout à bout dessinent le creuset d'une époque, son imaginaire, voire son épistémè.

Par son caractère indéfini, elle permet de réfléchir aux mutations en cours, elle met en chantier les paradigmes. Elle n'est pas surdéterminée par une forme architecturale et ne peut être instrumentalisée par un quelconque style.

S'ouvrir à la dimension paradoxale de l'expérience architecturale, c'est accepter la transformation de notre conception du monde et assumer qu'une certaine complexité ne puisse être réduite. C'est s'engager à visiter des frontières floues à partir d'une mesure humaine.

L'expérimentation scientifique

Par sa définition même l'expérience est un temps d'ouverture et donc de réception du réel. Mais nous sommes inclus dans ce réel, il nous dépasse de toutes parts, et nous mettons toujours dans son appréhension plus de nous-mêmes que nous le supposons. L'expérimentation scientifique va se définir comme la fabrication d'un protocole fondé sur un double effort, d'une part séparer ce qui s'offre en vrac pour tenter d'en comprendre le foisonnement complexe, et d'autre part neutraliser au mieux les

⁵ définition que donne Christian de Portzamparc de l'architecture dans *Voir écrire*, discussions avec Philippe Sollers, éd. Calmann Levy, 2003.

⁶ Alain Corboz, « Comment penser la mutation », in *Sortons enfin du labyrinthe*, Infolio, 2009.

interactions de l'homme. Ce processus de l'expérimentation scientifique est ainsi un échafaudage qui vise à parvenir à un moment de pure réceptivité. *"Même en ses phases les plus actives, l'expérimentation scientifique ne mérite encore le nom d'expérience que parce qu'elle prépare et annonce un moment de totale passivité : celui où le fait (...) est purement reçu et accepté."*⁷

Face à la phénoménologie, dont le processus d'expérimentation « à la première personne » est envisagé à partir du sujet, l'expérimentation scientifique cherche à établir les conditions d'expérimentation les plus pures possible, c'est-à-dire déparées de toute subjectivité humaine afin d'observer un fait scientifique pur. L'homme momentanément mis de côté, la connaissance émerge « à la troisième personne », de manière objective et reproductible. Mais heureusement, les choses ne sont pas aussi simples que cela, les oppositions entre ces deux modes d'apparition de la connaissance ne sont pas aussi caricaturales. Dans les sciences dures, (physique quantique par exemple) il est reconnu des interactions entre les observateurs, les protocoles d'observation qu'ils instaurent et les éléments observés. Dans les sciences humaines (sociologie, anthropologie), des méthodes d'observation impliquées ou participantes, la position du tiers inclus, sont mises en débat. Nous détaillerons dans la quatrième partie la possibilité d'articulation entre ces deux modes d'accès à la connaissance : l'enseignement de la conception architecturale comme l'exercice du projet sont en effet fondés sur la circulation la plus souple possible entre des connaissances en première et en troisième personne.

Mais revenons à l'expérience scientifique. On s'imagine communément qu'une expérience prouve la validité d'une théorie, qu'il n'y a pas de faits sans une théorie qui permette de poser les hypothèses, d'identifier les paramètres. Seule la théorie permet d'édifier un processus expérimental, seule l'expérience permet de justifier une théorie. Mais ici, il convient de faire preuve d'un peu de scepticisme méthodologique, de se méfier de la positivité implicite du fait scientifique qui se présente facilement comme absolu alors qu'il est plus prudent de l'apprécier comme relatif. Une expérience peut en effet donner les résultats attendus par une théorie, alors que ceux-ci sont en fait dus à des raisons différentes que celles invoquées. Dans l'exemple qui suit, et qui est caricatural non pas pour discréditer la démarche scientifique mais pour illustrer le besoin de cette relativité, regardons des hommes entreprenant des danses pour faire venir

⁷ Ferdinand Alquié, *L'expérience*, PUF, 1957

la pluie. Celle-ci finit toujours par venir ; c'est en général une affaire de patience. Quand elle vient enfin, on peut argumenter que l'on possède la preuve de l'efficacité de la danse avec même le paradoxe supplémentaire selon lequel plus la pluie tarde à venir, plus sa venue est considérée comme une preuve irréfutable de la validité de la méthode.

Observons un autre facteur qui limite l'absolue véracité de la connaissance issue de l'expérience scientifique : il tient au fait que l'on ne peut jamais complètement s'isoler du reste du monde. En effet, comment éviter une interaction avec des paramètres encore inconnus ? La démarche scientifique considère qu'il faut une multiplicité d'expériences identiques pour pouvoir en tirer des conclusions fiables. Mais le doute subsiste, en particulier du fait que les découvertes scientifiques se font progressivement, par réfutations successives, laissant entrevoir ainsi qu'il n'y a pas d'expérience cruciale possible. Par contre on peut imaginer des expérimentations qui réfutent. Ainsi, si l'on considère, pour l'ensemble des raisons évoquées plus haut, le fait que l'expérience présentant les résultats attendus ne prouve rien, le fait qu'elle ne donne pas les résultats prévus prouve au moins que quelque chose était faux dans les hypothèses. Ce caractère réfutable par l'expérience d'une théorie est important : la vérification n'est jamais décisive, alors que la réfutation peut l'être. Cette réfutabilité est pour Karl Popper, la caractéristique de la science : la validité d'une théorie n'étant jamais que le fait que les tentatives actuelles de réfutation ont échoué. On assiste ainsi à un important renversement de la place accordée au vrai et au faux. Nous avançons progressivement à tâtons, sans jamais connaître le dessin global, et si traditionnellement on appelait faux ce qui n'était pas vrai, il faut plutôt appeler vrai ce qu'on n'a pas encore réfuté.

L'expérience comme aventure personnelle

Détaillons ici quelques caractéristiques de l'expérience individuelle.

L'expérience est un vécu

L'expérience est une aventure vécue qui engage la totalité de la personne, à la première personne.

L'expérience dépasse la somme des discours que l'on peut faire sur elle

Elle déborde toujours ce que l'on pourrait dire sur elle et marque ainsi la primauté de l'épreuve du réel sur l'ensemble des discours qui tentent

d'en rendre compte. Ceci est particulièrement vrai pour l'architecture qui est toujours plus que la somme des dessins, des discours, des théories sur l'architecture et qui se perpétue avant tout par la rencontre avec des œuvres architecturales.

L'expérience est mixte et intermédiaire

L'expérience est un domaine bien particulier de l'existence, double si on le compare aux autres dimensions de la vie humaine que sont la pensée et l'action. Comme l'action, l'expérience nous met en contact avec le monde extérieur ; comme la pensée, elle constitue un élément déterminant de notre vie intérieure. L'exemple d'une simple brûlure met en évidence ce caractère. C'est bien un élément extérieur à nous-mêmes qui est la cause de cette expérience douloureuse, et c'est bien notre vie consciente, individuelle, subjective qui en est affectée.

L'expérience va avec un état de réceptivité.

L'expérience se fonde sur une ouverture, une possibilité de réception, un état de "passivité féconde". C'est un état intermédiaire, flou, qui ne possède pas le caractère bien tranché que présupposent le raisonnement ou le jugement, ou encore l'évidence physique de l'action et du faire. Cet état de réceptivité peut s'apparenter à une épreuve comme dans l'expérience du retard du train par exemple. Mais en même temps, si l'on n'a pas enduré passivement les longues heures d'attente bloqués dans un train, on ne pourra pas vraiment avoir une idée juste de ce qu'est un retard de train : les connaissances abstraites sur le fonctionnement d'un réseau ferroviaire, ou encore une étude de la psychologie de l'attente ne suffisent pas. L'expérience du « retard ferroviaire » fournit à notre esprit des éléments que le seul jugement et le seul raisonnement sont incapables de lui procurer. L'expérience du rouge, par exemple, se construit progressivement, à partir de multiples occasions de passivité féconde, en face d'une tomate mûre, d'un coquelicot, d'une goutte de sang, d'un panneau de sens interdit, etc. C'est ainsi que nous comprenons vraiment ce que signifie « être » rouge.

L'expérience a un caractère cumulatif.

Cette caractéristique cumulative de l'expérience permet bien des apprentissages. C'est ce que l'on appelle couramment l'expérience des années : plus une personne a été confrontée à des situations différentes, plus riche sa vie apparaît. Tel est le caractère instructif de l'expérience.

L'expérience engage notre corps

L'expérience engage la totalité de la personne et a fortiori son corps. C'est en tout cas la condition d'existence de l'expérience architecturale qui embarque nos corps dans une aventure "grandeur nature". Faire une expérience ne consiste pas à saisir une information ou un contenu de façon abstraite ou désincarnée.

L'expérience nous transforme

L'expérience n'est pas uniquement une bonne institutrice ayant pour mission de nous faire découvrir le monde. Elle n'est pas une somme de contenus que l'on pourrait laisser à l'extérieur de nous-mêmes. Au contraire, nos expériences agissent sur nous, elles nous transforment. Mais cette transformation est double : elle se réalise autant à partir de ce qu'elle nous apprend de la rencontre de l'extérieur que par la manière dont elle nous l'apprend (ce que nous découvrons de nous-mêmes).

L'expérience nous déborde

Par les chaînes associatives qu'elle ouvre, par des ramifications de contenu, par les associations qu'elle met en mouvement, l'expérience nous déborde toujours.

L'expérience comme fabrication de savoir-faire

La nature de la connaissance produite par l'expérience individuelle est toujours une source de débat. Dans le langage courant, l'expérience permet d'acquérir avant tout une connaissance pratique personnelle et peu généralisable plutôt qu'une connaissance à proprement parler. Elle produit un savoir fiable pour celui qui est concerné mais n'implique pas nécessairement la connaissance des causes et des raisons des phénomènes.

L'expérience est construction de connaissances à la première personne

L'amenée à la signification de l'expérience est un chantier pédagogique et philosophique particulièrement fécond. Qu'en est-t-il de la dynamique de la pensée, de l'attention, de l'observation, de la prise de conscience ? Quelle est la nature de la connaissance qui accompagne le champ de l'expérience ? Est-elle acquise, construite, éprouvée ? Quelle est la part de l'énoncé, de la confrontation, dans la reconnaissance et donc dans la prise de conscience de l'expérience, dans son repérage, dans son intégration ? Que veut dire construire de la connaissance à la première personne ? Quels en sont les mécanismes cognitifs ?

Dans le cadre particulier de l'architecture, une part importante de la connaissance qui fabrique cette discipline est construite, évaluée et débattue à partir des expériences de chacun.

L'expérience est à partager

L'expérience exige d'être partagée pour être désignée comme telle, à défaut de rester une relation au monde infantile. Elle nécessite de confronter des connaissances construites à la première personne à d'autres élaborées à la troisième personne.

L'investigation phénoménologique

Notre méthode d'enquête, notre relation aux lieux, notre rencontre des œuvres architecturales sont influencées par la phénoménologie. Cette attitude philosophique donne la primauté à l'expérience dans l'émergence de la connaissance. D'un point de vue architectural, elle nous intéresse pour deux raisons principales : elle instaure l'assise corporelle comme condition de l'expérience et permet de construire une pensée non close avec ce qui nous entoure, les œuvres architecturales comme le monde tel qu'il s'offre autour de nous. L'approche phénoménologique telle que nous l'apprécions ne considère pas l'expérience comme une fin en soi mais un point d'ancrage dans le réel : il ne convient pas de rester figé au stade de ce vécu mais bien de déployer une dynamique d'amenée à la connaissance des contenus de l'expérience.

Notre découverte de la phénoménologie doit beaucoup à l'œuvre du philosophe français Maurice Merleau-Ponty, à sa capacité d'interpellation philosophique, à la rigueur de son écriture, à sa capacité d'évocation. Marc Richir, philosophe français ayant de longues années travaillé sur l'œuvre de Merleau-Ponty, livre dans un beau texte, « *Le sens de la phénoménologie dans le visible et l'invisible* »⁸, les éléments qu'il retient de ce grand philosophe. Il nous donne à partager ce qui pour lui, constitue la clarté de l'énoncé philosophique de Merleau-Ponty et établit ce qu'il a fait sien de la posture merleau-pontienne. Nous avons

⁸in *La nature ou le monde du silence*, ouvrage collectif et inédit de Maurice Merleau-Ponty sous la direction d'Emmanuel de Saint Aubert, Hermann éditeur, Paris, 2008,

plaisir à reprendre ces quelques points que nous reconnaissons comme guide à notre propre positionnement philosophique.⁹

- Inspirons-nous d'une philosophie qui poursuit la recherche des origines et de nos origines avec un sens des analyses concrètes.
- Méfions-nous de l'abstrait, du trop construit, du purement conceptuel ou intellectuel, et pour ce faire, visons une qualité, « une transparence » de l'expression qui permette de se rapprocher « des silences de l'être primordial ou la réversibilité extrêmement subtile du corps et du monde ».
- Développons pour ce faire un sens du concret, un sens du réel et valorisons-le.
- Essayons de rester dans « une sorte de complicité, de connivence avec les matins du monde, avec les enfances de notre vie profonde et muette »¹⁰.
- Dans le travail phénoménologique, tentons de respecter le principe selon lequel tout être, de quelque sorte qu'il soit, est toujours et par principe inachevé, ouvert à des horizons d'accomplissement inattendus et incessants,
- Essayons de ne pas réduire « notre étonnement devant le monde en le convertissant en univers de raisons, de pensées et de concepts, mais au contraire en tentant de le faire parler depuis son lieu même »¹¹.
- Actons qu'« il est aujourd'hui impossible de philosopher autrement qu'au singulier et que le singulier est de fait notre mode d'accès à l'universel »¹².

Développer une approche philosophique vivante nous semble nécessaire pour rendre compte du caractère inachevé de l'expérience architecturale. Telle est l'attitude que nous essaierons de garder dans cette recherche en articulant plusieurs niveaux d'énoncés (description, hypothèse, analyse...).

Dans les différentes parties de cette recherche, notre interpellation phénoménologique nous amènera aussi à croiser des auteurs qui ont chacun développé des aspects différents de la phénoménologie : nous

⁹ page 148 et suivantes

¹⁰ page 147

¹¹ page 162

¹² page 189

rencontrerons une phénoménologie du sentir, du percevoir, du symbolique et de l'esprit. La présentation de ces travaux sous-tendra la lecture des œuvres architecturales et alimentera l'énoncé de chacune de ces parties.

Présentation disciplinaire :

L'architecture depuis sa réception

Ce travail s'attache de manière explicite à la notion d'expérience architecturale. Celle-ci se rencontre de différentes manières dans les écrits d'architecture :

- dans les discours à la première personne des architectes praticiens, par l'énoncé de leur culture personnelle (leur récits de voyages, leurs références architecturales, leurs réalisations) ou lors de la présentation de leurs projets, et plus rarement dans des énoncés théoriques spécifiques
- Comme revendication doctrinale de la part des premiers théoriciens de la postmodernité dans leur combat pour dénoncer la pauvreté sensorielle de l'espace fonctionnaliste.
- dans le domaine de la critique architecturale ou de réflexions sur l'esthétique, souvent en relation avec la dimension plastique et formelle des œuvres
- Comme champ spécifique de la part de théoriciens soucieux de transmission et de pédagogie ; nous procéderons à une revue de ces ouvrages au début de la quatrième partie (Logos).

Pourquoi ce travail sur l'expérience architecturale ? Pour aborder la culture architecturale depuis sa réception, parce que c'est ainsi que nous la découvrons, spécialistes ou novices, professionnels ou profanes: en la rencontrant. D'où l'importance de s'attarder sur cette phase de découverte.

Mais l'architecture est une production publique avec une forte présence collective et il nous semble que la culture de réception de l'architecture est aujourd'hui encore trop séparée de sa culture de conception.

L'architecture est aussi une discipline qui s'enseigne et les apprentissages ne doivent pas être séparés du vécu architectural des apprenants, sauf à devenir une transmission académique ou doctrinale. Il est donc important que coexistent au sein des écoles, des outils et une culture de la réception à côté d'une culture de conception. Nous aborderons donc la réception de l'architecture en gardant toujours à l'esprit les questions de conception qu'elle pose. Il ne s'agit pas d'opposer ces deux temps, mais de leur permettre de s'enrichir

mutuellement. La recevabilité de leurs productions doit faire réfléchir les architectes de la même manière que la connaissance des enjeux de conception permet à tous de mieux découvrir, comprendre et apprécier les œuvres architecturales.

Interroger l'architecture : noyau dur et écart disciplinaire

Il existe dans le domaine de l'architecture une production théorique et une production critique qui participe à l'observation de la production, à sa réception. Il s'agit de champs constitués qui se répartissent les discours sur l'architecture, construisant des relations différentes avec l'histoire, avec la culture des praticiens, avec le monde des commanditaires, avec les connaissances de la discipline, avec les lieux d'enseignement, le monde médiatique et le grand public. Comme dans le domaine de l'art ou des lettres, les critiques sont très souvent théoriciens, mettant en évidence la qualité de telle ou telle œuvre à partir de leviers théoriques qui explicitent ce que le public présente mais qui resterait en deçà de la sphère consciente et donc de l'univers du débat et de la connaissance sans cette performance d'énonciation qui fait la particularité de l'exercice de la critique. N'est ce pas d'ailleurs plutôt le format de rédaction qui fait la différence entre ces deux propos tant il est indispensable aussi de posséder une acuité fine à la lecture des œuvres pour construire un propos théorique ? Pour clarifier toutefois l'usage de termes que nous retrouverons fréquemment par la suite, nous reprenons ici une formulation issue du champ de la littérature¹³, mettant en évidence combien la visée plus que le contenu identifie mutuellement théorie et critique. Ainsi, la critique vise plutôt à rendre compte de la singularité d'une œuvre en s'attachant à ce qui fait qu'elle ne ressemble à nulle autre, tandis que la théorie retient plutôt ce qui fait qu'elle ressemble à d'autres, établissant ainsi en chemin des catégories.

Ces deux domaines possèdent chacun leur histoire, (histoire de la critique architecturale et histoire de la théorie architecturale), et élaborent une

¹³ Sophie Rabau et Marc Escola, Atelier de théorie littéraire : groupe de recherche Fabula,

http://www.fabula.org/atelier.php?Description_et_interpr%26acute%3Btation%3A_l%27objet_de_la_po%26acute%3Btique

part importante des connaissances de la discipline. Notre recherche sur l'expérience architecturale se construira évidemment en référence à ces productions spécifiques mais il prendra aussi le risque de l'écart disciplinaire.

La thématique de l'expérience architecturale est au cœur de la discipline : elle en étudie la rencontre, les modalités de son identification et de son appréciation. Notre volonté d'aller chercher en dehors de l'architecture des outils pour approfondir cette notion ne vient pas d'une pauvreté de la production intellectuelle contemporaine sur l'architecture : il y aurait eu matière à engager une telle recherche à partir d'études issues de la discipline. Mais il est utile de prendre de la distance par rapport aux habitudes culturelles et aux éléments de vocabulaire habituellement utilisés et en particulier au vocabulaire de l'esthétique qui a beaucoup participé à l'appréciation des œuvres, en les mettant en référence avec ses codes, son histoire, ses habitudes de langage, et des types de discours qui, bien que passionnants, ne peuvent en eux seuls exprimer l'ensemble de l'activité de réception. Des sciences telles que la physiologie, la psychologie, les sciences cognitives peuvent apporter une assise différente, moins discursive, qui mette en valeur de nouveaux aspects de la richesse de l'architecture et permette ainsi d'asseoir plus encore son importance culturelle et sociale.

Les temps de prospective à la frange de la discipline élargissent le cadre de réflexion et permettent d'y associer de nouvelles informations, générant de nouveaux "bouillons de culture", riches de questionnements et de nouvelles hypothèses transversales. Ils permettent aussi, redécouvrant l'architecture depuis un regard décentré, des reformulations qui participent à sa réactualisation.

A partir de cette notion centrale d'expérience architecturale, nous nous promènerons donc aux frontières de la discipline pour construire des passerelles avec les questionnements portés par d'autres champs disciplinaires.

Dans cette étude nous croiserons les disciplines suivantes :

- La philosophie en lien avec mon activité de chercheur au sein du laboratoire GERPHAU. Celle-ci est convoquée comme outil, comme puissance d'énoncé, comme revendication à ce que le domaine du bâti reste en contact avec le monde des idées et l'énoncé autant oral qu'écrit..

- la physiologie parce que la prépondérance du corps dans l'expérience ne peut être partagée qu'à partir de données physiques, organiques, anatomiques.
- la pédagogie parce que l'activité d'enseignant se doit de maîtriser les enjeux et outils de la transmission.
- l'anthropologie parce que dans les transformations contemporaines s'ouvrent des questionnements qui mettent en mouvement la définition de l'humain, comme espèce, comme devenir.
- la psychologie parce que le domaine de la perception comme la dynamique symbolique engagés par l'architecture sont des comportements intimement imbriqués avec les représentations que chaque individu se fait de lui-même.
- les sciences cognitives parce qu'elles interpellent de manière particulièrement vives ce qu'est une expérience, dans ses relations avec l'émergence de la conscience et la connaissance.

Telle est la bibliographie que nous avons mobilisée. La distance vis-à-vis de l'architecture apparaîtra dans les ouvrages fréquentés, dans l'éloignement progressif aux références et au vocabulaire de l'architecture, de l'urbanisme, de l'aménagement. Une telle attitude, qui accepte d'oublier pour un temps son ancrage disciplinaire initial, présente un intérêt d'élargissement mais aussi plusieurs risques :

- le risque de se perdre dans une attitude exclusivement documentaire,
- le risque de la disparition de la problématique par déplacement, par reformulation continuelle à la rencontre de nouvelles occurrences lexicales, produisant bien quelques étincelles mais ne parvenant pas à formuler d'hypothèses constituées.
- Le risque de se satisfaire d'un discours trop généraliste qui passe d'une discipline à l'autre par survol, ne prenant pas le temps de constituer une matière suffisamment dense pour enclencher une réflexion.
- Le risque enfin d'élaborer une théorie unificatrice, molle et exagérément généralisatrice.

L'ouverture à d'autres disciplines est toutefois une nécessité qui pose au chercheur quelques questions de méthode : à partir de quand peut-on estimer que l'on a acquis suffisamment d'informations sur un domaine pour se permettre d'en reformuler certains contenus et en retour interroger et réorienter sa vision de l'architecture ? A partir de quand

évite-t-on l'anecdote, le commentaire? A partir de quand se perd-on dans les zones frontalières entre disciplines, en jouant au philosophe, au géographe à l'anthropologue sans en avoir ni la connaissance académique, ni la retenue qui viendrait d'une connaissance minimum des exigences internes de chaque discipline ?

En termes de méthodologie, nous pensons que c'est à partir de la cohérence de l'énoncé final que s'évalue la réussite des emprunts.

En termes pratiques, les informations issues de ces disciplines mitoyennes alimentent et vivifient l'aire culturelle de l'architecture : elles travaillent au renouvellement de sa pensée et de sa transmission.

En termes de stratégie de recherche, la confrontation au dehors est indispensable à la vitalité d'une discipline ; elle y régénère son utilité. C'est d'ailleurs souvent dans la capacité d'une discipline à produire des hypothèses et des théories reprises par d'autres que l'on mesure sa vitalité. Cette réactualisation s'opère dans la rencontre entre ce qui est bien spécifique à cette discipline (ici les productions architecturales) et des formulations nouvelles, issues de problématiques partagées avec d'autres champs disciplinaires.

Interroger l'énoncé contemporain de l'architecture

Ce travail d'investigation sur l'expérience architecturale s'inscrit dans une réflexion sur l'actualité de l'architecture. Comment comprendre les nouveaux modes de percevoir qui se repèrent dans des bâtiments contemporains, comment les faire dialoguer avec l'architecture du XXe siècle ?

L'explosion urbaine et sa généralisation au cours de la seconde moitié du XXe siècle a ouvert d'importantes reformulations de la question architecturale. Comme le note Kenneth Frampton dans la préface à la réédition de son histoire critique de l'architecture moderne¹⁴, « *alors que l'urbanisation généralisée débouche sur une inéluctable dégradation de l'environnement, la pratique architecturale en tant que discours autonome s'est améliorée à peu près partout* ». L'urbanisation s'est accompagnée d'une certaine propagation de la qualité architecturale dans la minorité active de la production

¹⁴Kenneth Frampton, *L'architecture moderne, une histoire critique*, Nouvel édition, Thames et Hudson, 2006, page 7.

Depuis quelques décennies, la question environnementale prend une place de plus en plus importante dans les réflexions architecturales. L'échelle urbaine qui était encore au centre des discours il y a une dizaine d'années semble être aujourd'hui un des éléments d'un dispositif plus large, d'une dimension territoriale, qui paraît être l'échelle appropriée pour intégrer les enjeux écologiques et environnementaux dans l'évolution des établissements humains : cette échelle devant elle-même être appréciée dans la dynamique globale de la mondialisation et dans l'horizon de crise qui l'accompagne.

De profondes transformations semblent inéluctables. Mais la situation est toutefois bien différente de celle qui a vu l'éclosion de la modernité architecturale dans les années 1920. L'horizon n'est pas le même. Le Corbusier, dans sa manière de penser l'urbanisme prévoyait de créer un outillage à l'usage de la société machiniste dont il savourait l'immense énergie.¹⁵ Son engouement était inscrit dans l'idéal de l'expansion spatiale du monde tel qu'il se déployait depuis la fin du Moyen-Âge, depuis les grandes découvertes. Ce modèle expansionniste n'apparaît plus de mise aujourd'hui car il nous faut reconnaître que les forces que mobilisent les habitants de la Terre dépassent celles liées à la mécanique planétaire. En clair, l'atmosphère se réchauffe, les calottes glacières fondent, la biodiversité s'effondre, l'eau se raréfie en de nombreux endroits : l'humanité détériore sa matrice planétaire. On voit bien qu'il ne s'agit pas de valoriser ou d'intensifier les dynamiques en place, de les incarner dans de nouveaux principes formels, d'inventer un nouveau style. De telles interventions ne sont pas à l'échelle de ce qui doit être mis en réflexion puis mis en œuvre. La crise environnementale demande de penser des modes d'installation soumis aux contraintes que fixe la planète, de sortir de l'esprit de conquête qui imprègne les peuples ayant non seulement inventé, mais aussi gagné sur tous les autres la bataille du progrès et du développement.

Il nous faut donc intégrer des données absentes de la pensée moderne, des données qui contrecarrent notre volonté expansive d'installation : d'une manière ou d'une autre, il nous faut redescendre sur terre.

L'énoncé d'un nouveau paradigme, ce changement simultané de valeurs, de structures, de références est un chantier à plusieurs étages. L'architecture y a de nombreuses cartes à jouer pour que ces inévitables

¹⁵ C'est le titre du chapitre 6, puis plus loin, « Il faut rationaliser la construction, industrialiser le bâtiment, le livrer enfin à l'emprise de la machine », *Manière de penser l'urbanisme*, Editons Denoël, page 195, (première édition 1946),

bouleversements s'opèrent de la manière la moins violente possible pour tous.

Dans la conclusion de son histoire de l'architecture moderne¹⁶, l'historien William Curtis explique très bien comment la révolution de la perception plastique des années 1910/20 avait modifié à la fois les manières de voir et de penser comme l'univers des formes¹⁷. Ce temps de la modernité architecturale a représenté pour lui une parenthèse, une abstraction historique, un idéal stimulant. Il s'est agi d'un projet culturel inachevé, porteur d'une dimension prophétique, illustré par de très explicites réalisations. Mais le travail d'énoncé que doit faire l'architecture n'est pas aujourd'hui de l'ordre du pamphlet moderne ni de l'invention d'une nouvelle avant-garde. Il doit proposer une relation critique à la dynamique de civilisation dans laquelle nous sommes engagés. D'où cette volonté de regarder de plus près l'expérience que l'on fait des choses. C'est donc en termes moins emphatiques mais plus pragmatiques que nous chercherons à décrypter ce que propose l'architecture, pour évaluer ce qui se trame concrètement en termes de faits et gestes, de conditions de vie, de perceptions, de vécu, de culture, mais à partir d'une mesure humaine.

Mais ce travail sur la réception de l'architecture ne prend sens que dans la relation qu'il construit avec les nouveaux énoncés, les nouveaux savoirs qui imprègnent les modes de composition de l'architecture. Nous étudions aussi les modalités de la réception de l'architecture à partir de notre sensibilité et de notre pratique de maître d'œuvre. Ces deux faces de l'architecture doivent évidemment être toujours étroitement en contact. Il s'agit pour nous de participer à l'enrichissement de la culture et des savoir-faire de conception qui se transmettent dans les écoles, de contribuer à l'énoncé de nouvelles habitudes de conception. L'architecte et théoricien de l'architecture Jacques Lucan, dans son ouvrage *Composition, Non-composition*¹⁸ comme dans les travaux qu'il mène au sein du laboratoire LTH à L'EPFL de Lausanne présente avec une grande acuité les mouvements profonds que ce changement de paradigme entraîne dans la culture et les outils de conception des architectes.

¹⁶ Williams Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Ed. Phaidon, 2006

¹⁷ *ibid*, page 686

¹⁸ Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architecture et théories XIX^e-XX^e siècle*, Presses Polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 2009

Présentation prospective :

Du sensible et du non-rationnel dans la recherche en architecture

La réhabilitation du sensible qui est au cœur de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty est une thématique qui traverse cette recherche et nous oblige à observer de manière lucide et logique les contenus non rationnels que porte l'architecture.

- L'expérience immédiate des bâtiments, des places, des villes, des paysages est une immersion, un enveloppement : on en pressent autant l'énigme (qu'est ce donc qui fait la richesse de notre lien aux lieux ?) que l'évidence (notre corps est naturellement accordé à la portée terrestre).
- Le vécu déborde le connu : il faut donc apporter du soin à une approche non desséchante de notre relation au « monde enrichi » que présente l'expérience architecturale.
- Le domaine du sensible en architecture est hélas souvent réduit au « joli » dans les discours grand public et aux énoncés sur l'esthétique dans les traités. La demande d'architecture se réduit alors à un simple habillage iconique, à partir de couleurs à la mode ou de références à des clichés qui flattent le narcissisme du commanditaire. Pourtant chacun porte une potentialité sensible, en alerte, aux aguets, du sensoriel au perceptuel, de l'infra ordinaire au non verbal, à partir de laquelle se construit notre expérience intime des œuvres.
- Enfin la rencontre la plus immédiate que nous pouvons faire de l'architecture émerge en grande partie d'en-dessous de la ligne de flottaison du langage. C'est donc un travail d'énonciation délicat que de faire émerger de tels contenus sans les dénaturer. Ne pas dessécher cette matière vivante avec les lunettes du technicien de laboratoire, mais s'en rapprocher pour en saisir le sens et la saveur.
- C'est donc bien tous ces contenus au départ indistincts qui vont permettre d'élargir la « bande passante » de notre capacité de réception (sensation, perception, symbolisation et discours).

Il convient de s'engager dans une approche ouverte, qui ne vise pas à redéfinir un système mais plutôt à suivre la description d'une aventure

stimulante. Souvenons-nous de la rencontre d'œuvres architecturales vraiment stimulantes : nous avons le sentiment d'une extension de l'expérience habituelle des lieux qui dépasse ce que la rationalité peut circonscrire.

Cette articulation entre domaine du sensible et du rationnel, entre domaines non rationnels et logiques partagées, entre mode opératoire rigoureux et transgression de la création, entre assise dans le connu et transgression de l'invention est la plate-forme méthodologique de toute recherche en architecture.

Articuler recherche et création

De manière prospective, notre recherche sur l'expérience architecturale est sous-tendue par la question suivante : quelles appréciations, quels usages, quel partage du non-rationnel faisons-nous dans nos pratiques d'aménagement, d'installation, de relation à l'environnement ?

Il faut constater que socialement, collectivement, nous avons un usage amoindri, immature, des facultés de sensibilité et des compétences non rationnelles de l'homme (intuition, sensation, émotion, empathie, etc.) : ces champs de compétences étant par nature difficiles à mettre en évidence du fait même de leur ancrage subjectif.

Dans la pratique professionnelle, dans le quotidien des agences, la rencontre des maîtres d'ouvrages, des techniciens ou des entrepreneurs nous renvoie en permanence au cliché d'architectes « certes créatifs mais irrationnels et capricieux ». Il est parfois nécessaire de se conformer à cette représentation pour obtenir le crédit que l'on accorde à ceux que l'on maltraite (financièrement) mais que l'on admire (artistiquement). En effet, les poncifs ont la peau dure. Dans le choix même des lauréats lors des jurys de concours, les projets les plus en phase avec cette imagerie de l'architecte faiseur d'images et de rêves (sur papier glacé) sont souvent choisis comme si ces décideurs encravatés « s'offraient une danseuse », vivant ainsi par procuration une part de la sensibilité qu'ils refoulent dans le choix d'architectures caricaturales.

Dans la relation avec les techniciens et ingénieurs en réglementation, en sécurité, en normalisation, nous nous confrontons au refus de dialogue qu'exige le respect strict de la règle technique. Nous sommes soumis à la toute-puissance du rationnel sans que jamais, dans leurs études ou dans leur culture, les acteurs qui imposent ces logiques étriquées n'aient touché du doigt la relativité culturelle et historique de contraintes qu'ils assèment sans jamais douter. Ne voyant les bâtiments à construire que

sous le seul filtre de leur domaine de raison, ils apparaissent comme des personnages dissociés. Il ne reste aux architectes que leur souplesse pour continuer à travailler en s'excusant presque de leur infidélité au diktat absolu de la raison.

Dans la pratique pédagogique, en particulier lors de la découverte de la conception architecturale dans les premières années, mais de façon ici beaucoup plus riche, une part des apprentissages de conception se concrétise dans l'appivoisement de cette capacité de réception subjective des lieux, dans l'aptitude à sentir et percevoir des qualités a priori non rationnelles, à en décrypter les conditions concrètes de fabrication et à s'exercer à les maîtriser.

Nous vivons une époque de relation étrange avec le sensible et le subjectif : une époque qui hypostasie la subjectivité et sa base individualiste quand il s'agit pour les grands groupes de l'instrumentaliser dans la consommation de masse mais qui en dénie à chacun l'accès s'il s'agit de construire, à partir de ce que l'on sent, les conditions d'une critique des discours officiels ou des incantations à obéir aux rationalisations dominantes. Cette sensibilité est réduite à l'activation d'une pulsion de consommer des produits, des romances, du spectacle. Le psychiatre suisse Carl Gustav Jung a proposé une cartographie des fonctions psychologiques¹⁹ qu'il classait deux par deux comme fonctions rationnelle et non rationnelle, (d'un côté la sensation et l'intuition, de l'autre, la pensée et les sentiments). Notre époque ressemble à ces patients dissociés dont certaines fonctions sont hypertrophiées quand d'autres sont nécrosées.

Rééquilibrer les pratiques, se libérer du corset excessif de la rationalité

La modernité occidentale s'est en effet construite sur le projet d'un développement quantitatif sans limites, à partir d'une présentation de l'étendue terrestre extensive et d'un mode de développement industriel conquérant tourné vers l'extérieur pour y puiser les ressources matérielles, énergétiques, humaines et spatiales de son essor. La nature y a été principalement représentée comme un stock de ressources et une toile de fond. A partir de cet esprit de conquête, de son imaginaire

¹⁹ Carl Gustav Jung, *L'homme à la découverte de son âme*, Albin Michel, 1987, page 103 et suivantes

bâtitseur et d'un génie technique sans précédent, l'équipement urbain de la croûte terrestre constitue l'« appareillage » de notre civilisation mondialisée. Celle-ci persiste à reconfigurer toujours plus en profondeur nos conditions d'installation sur la planète alors que des crises écologiques, financières, sociales et culturelles accompagnent cette création. Ces éléments contradictoires nous obligent à envisager une transformation radicale de notre relation à l'environnement. Il nous faut mieux sentir les choses, mieux appréhender la rétroaction permanente entre englobant et englobé et enrichir non seulement nos connaissances, nos expertises, mais aussi notre relation sensorielle, perceptive, culturelle, symbolique et cognitive à l'environnement.

Il convient de mieux harmoniser ce que l'on sait avec ce que l'on ressent, ce dont on a l'intuition avec ce que l'on éprouve, afin de faire des changements qui sont devant nous des possibilités d'enrichissement culturel et personnel, plutôt qu'une suite de contraintes et de privations.

L'architecture du XXI^e siècle peut apporter une grande contribution à cet énorme chantier, à l'émergence d'un nouveau paradigme comme à l'évolution de nos manières de vivre et de s'installer. Elle doit ouvrir une interrogation sur ses propres compétences (entre conception et réception), et participer, par ses productions concrètes et théoriques, à la diffusion d'une sensibilité environnementale nouvelle dans laquelle les plaisirs que nous pourrions tirer de notre environnement feront jeu égal avec ceux vantés par la consommation.



PREMIERE PARTIE

L'EXPERIENCE ARCHITECTURALE COMME ASSISE SENSORIELLE

Il lui raconta aussi que, une fois, dans la montagne, il avait intensément regardé au fond d'un torrent vide et profond, et que cette contemplation l'avait plongé dans une espèce de somnambulisme. Lenz lui dit que l'esprit de l'eau était venu sur lui et qu'il aurait alors aperçu un peu de son être profond. Il poursuivit : la nature la plus simple et la plus pure était très étroitement liée à la nature élémentaire ; plus l'homme vit et ressent spirituellement les choses avec finesse, plus ce sens élémentaire s'érousserait ; il n'y voyait pas un état supérieur, car il n'était pas suffisamment indépendant, mais il pensait que ce devait être un sentiment de volupté infinie d'être ainsi touché par la vie profonde de toute forme, d'avoir une âme pour les cailloux, les métaux, l'eau et les plantes ; et d'absorber ainsi en soi même comme en rêve le moindre être présent dans la nature, comme les fleurs absorbent l'air à mesure que croît ou décroît la lune.

Goerg Büchner, Lenz, in Œuvres complètes, éd du Seuil, page 174

Présentation

Commençons maintenant notre approche détaillée des quatre séquences de l'expérience architecturale. Mais avant de se lancer plus avant dans le détail de ces différentes étapes, insistons sur le fait que cette classification ne vise pas à établir un système rigide. Chaque œuvre fabrique à partir de ce qu'elle est son propre moyen de se présenter. Les quatre parties de ce document constituent simplement des lignes de repérage dans un univers dont on cherche avant tout à mettre en avant la richesse. L'architecture offre des expériences qui appartiennent à de très nombreux registres, et pour cette présentation nous avons choisi de suivre au plus prêt le déroulement de la rencontre avec les lieux, de filer le déroulement de « l'aventure expérientielle ». Cependant, dans chacune des étapes nous rencontrons des questionnements diversifiés, psychologiques, physiologiques et philosophiques, qui entreront alors en dialogue avec des problématiques appartenant aux domaines de l'architecture, de sa critique et de sa théorie, de l'univers de sa conception et de sa construction.

Pour ces quatre parties, nous n'avons volontairement pas cherché à homogénéiser le plan par volonté de ne pas contraindre l'émergence des réflexions et l'énoncé des connaissances à un schéma préétabli. Chaque étape, bien qu'elle constitue un domaine de l'expérience qui dialogue et s'articule avec les trois autres, n'en est pas moins un univers particulier, qui apporte des éclairages et ouvre des réflexions et qui n'est pas de même nature que les trois autres.

Notons néanmoins que ces quatre séquences dialoguent deux à deux. L'univers des sens comme le monde symbolique sont plutôt des territoires ouverts au non-rationnel, des modes de relation aux choses qui se situent fréquemment en dehors du cadre du langage courant et de la rationalité qui l'institue. A contrario, les séquences de la perception et du Logos sont les phases d'élaboration d'une cohérence perceptive et d'une logique d'énoncé ancrée de fait dans une démarche scientifique et une approche volontairement rationnelle.

Ce parcours à étapes vise au final deux objectifs : aider à l'amenée à la signification de l'expérience pour participer à l'élargissement de l'appréciation architecturale, et offrir de nouvelles occasions d'échanges sur une discipline dont on pressent qu'elle peut apporter beaucoup pour dépasser la crise actuelle de notre installation sur Terre.

Introduction

Evolution et attentes de notre environnement sensoriel

L'ouvrage *Sensations urbaines*²⁰ réalisé sous la direction de Mirko Zardini, directeur du centre canadien d'architecture de Montréal, est un bon indicateur de la demande de nouvelles sensorialités qui s'énonce par le champ de l'aménagement.

Commençons donc, à partir de cet ouvrage, par dresser un énoncé commenté des relations qu'entretient le monde de l'architecture et de l'urbanisme, et plus largement de l'aménagement, avec le domaine de la sensorialité.

- L'histoire des sensibilités²¹ est à appréhender comme une anthropologie historique des sens en ce sens qu'elle accompagne en permanence et modèle intimement nos représentations et nos propres définitions de l'humanité. Elle nous engage personnellement et en même temps de par son évolution, elle montre que la réception des messages sensoriels est en constante transformation, que l'importance relative des sens évolue. L'homme du XVIe siècle aimait toucher, humer, palper, lécher et analysait son environnement de manière plus multisensorielle : ce n'est que depuis le XVIe siècle que s'est profilé un déclin du toucher et de l'odorat au profit de l'ouïe et surtout de la vision.
- Dans les mœurs occidentales, et dans la société française en particulier, jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, les populations ne sont pas sensibles à ce que l'on considère actuellement comme des nuisances olfactives. Dans un essai intitulé *H²O et les eaux de l'oubli*²², Ivan Illich rapporte la situation sanitaire des Parisiens qui vivaient dans l'odeur de leurs cadavres et de leurs excréments.
- Au début du XIXe siècle apparaît dans les classes aisées une évolution forte de la perception. Ils vont se représenter la ville

²⁰Mirko Zardini, *Sensations urbaines, une approche différente de l'urbanisme*, Centre Canadien d'architecture, Lars Müller Publishers, 2006

²¹Alain Corbin, *Histoire des sensibilités*, in Encyclopédie Universalis

²²Ivan Illich, in *Œuvres complètes*, volume 2, éditions Fayard, 2005

entière comme un espace nauséabond et définir en réaction un système de normes qui affecte des sens dévalués aux catégories populaires, aux étrangers, aux individus appartenant à une autre race, se réservant la subtilité de modes d'appréciation. Les antipathies olfactives déterminent la ségrégation raciale et la division des classes sociales.

- Goerg Simmel note que l'urbanisation, et en particulier la naissance de la grande ville dans la seconde moitié du XIXe siècle, participe au déclin de la communisation sonore, à la baisse de l'interaction visuelle, voire à l'évitement des regards, donnant naissance en parallèle à un sentiment d'isolement²³.
- La ville va ainsi petit à petit être pensée sous l'idéal d'une cité inodore : la mentalité hygiéniste se précise, se renforce pour imposer ses vues sur l'organisation et la vie urbaine tout au long du XIXe siècle et du XXe siècle.
- L'architecture et l'urbanisme moderne vont accentuer ce mythe de la ville hygiéniste, aérée, ensoleillée. Dans son ouvrage *La chair et la pierre*²⁴, Richard Sennett raconte l'histoire de la ville à partir des expériences corporelles des populations. Il présente ce qu'il intitule « l'ordre sensoriel de l'époque moderne », fait d'abstractions, de mises à distance, de blancheur, de conceptualité, et dénonce la dépréciation sensorielle qu'imposent la plupart des immeubles modernes, leur manque d'éclat, leur monotonie, et le fond de stérilité tactile des environnements urbains. Il s'inquiète aussi des technologies du mouvement (voitures, autoroutes, ascenseurs, cinémas...) qui par leur structure enveloppante renforcent encore l'isolement nous transportant d'un point à un autre coupé du milieu ambiant.
- Toutefois, malgré la promotion de cette idéologie moderne, les différences géographiques, climatiques et de niveau de développement sont telles que coexiste une grande diversité d'univers sensoriels entre les villes : chaque cité possédant sa caractéristique, sa signature, sa particularité.
- Dans le domaine de l'architecture, les années 80 voient un nombre croissant d'architectes réaffirmer ce regain d'intérêt pour une

²³ Georges Simmel, « essai sur la sociologie des sens » in *Sociologie et épistémologie*, cité par David Howes, « Les frémissements sensoriels » in *Sensations urbaines*

²⁴ Richard Sennett, *La chair et la pierre, le corps et la ville dans la civilisation occidentale*, édition de la Passion 2002, (2001 pour la première édition de langue anglaise)

expérience sensorielle dépassant l'aspect purement visuel et en même temps l'engouement postmoderne survalorisera la dimension iconique de l'architecture et une relation parfois narcissique aux objets architecturaux renforçant toujours plus la prédominance du visuel.

- Durant les dernières décennies, les seuils perceptifs ont continué à se modifier et l'idée abstraite d'un homme moderne idéal a laissé petit à petit la place à une relocalisation des cultures locales, à une valorisation des identités territoriales spécifiques, sans doute poussée par la concurrence entre villes et par l'importance grandissante du marketing urbain.
- Plus récemment, à l'échelle de l'architecture, dans les lieux de consommation comme les parcs à thèmes et autres lieux de divertissement et de consommation, un intérêt croissant est porté aux perceptions sensorielles que l'on utilise comme extension de stratégie de marketing²⁵.
- Cette plus-value sensorielle fait désormais partie de l'univers promotionnel des voyages, de nombreux produits de consommation courante : les annonceurs ne présentent plus seulement l'usage ou le plaisir de l'acte d'achat, mais le halo de sensualité qui l'accompagne.
- Dans le registre du design, alors que l'on voit les objets se miniaturiser et se dématérialiser, un design multisensoriel se charge de réintroduire des aspects sonores et tactiles. Ce design industriel vise à intensifier l'interaction sensorielle des clients avec leurs biens de consommation, cherchant à rendre leurs interfaces plus « expérientielles » comme pour leur insuffler un intérêt supplémentaire et sans doute une valeur affective accrue. La même intention gagne aussi la conception des environnements virtuels.
- Plus récemment le déploiement des technologies haptiques, s'accompagne d'un retour en force du toucher dans l'environnement numérique portable.
- On observe en parallèle que les discours esthétiques réhabilitent la dimension sensorielle des œuvres, ce qui se traduit à l'échelle urbaine par l'attente vis à vis des architectes d'un urbanisme des

²⁵ Voir à ce sujet l'ouvrage d'un ton enjoué mais d'un contenu très caustique d'Elizabeth Pélegrin-Genel, *Des souris dans un labyrinthe*, Ed. La découverte, 2010, dans lequel elle dénonce avec pertinence et malice les ruses et manipulations de nos espaces quotidiens.

ambiances, des atmosphères partagées²⁶, quitte à saupoudrer à vaporiser du ludique sur des espaces par ailleurs strictement prémédités.

- Le visuel semble nonobstant le sens qui surdomine cette époque « d'individualisme des commerçants ». Ecrans de toutes tailles, panneaux publicitaires, vitrines, participent à l'animation de grands centres urbains.
- Alors que l'engouement pour le spectacle vivant, qu'il s'agisse des regroupements dans des stades à la jauge toujours plus imposante ou encore lors de nombreux grands rassemblements, amplifie le potentiel de mobilité réelle des citoyens, se développent des outils numériques qui assoient la prédominance d'un rapport visuel mais schyzotopique entre les acteurs sociaux et les lieux, réduisant les sensations proprioceptives, musculaires et articulaires des citoyens et entre autres le mouvement des 350 articulations dont ils sont dotés.
- Plus récemment s'affirme, avec l'émergence d'une sensibilité environnementaliste, une tendance à rechercher dans une relation renouvelée et plus fréquente à la nature, des formes de sensorialité plus active dans les pratiques urbaines. (plus seulement parc d'oxygénation ou de détente, mais aussi occasion de jardinage plus interactif).

²⁶ Voir le très beau numéro du printemps 2010 de la revue genevoise d'architecture *Faces* intitulé « Atmosphère » et en particulier l'article de Sylvian Malfroy « Atmosphère, quand espace et émotions ne font qu'un », page 4 à 10.

Les expériences sensorielles de l'architecture contemporaine

*Le mode de pensée par image dans le projet est
toujours totalisant,*

Peter Zumthor, Penser l'architecture,

Poursuivons maintenant notre état des lieux en s'intéressant plus directement à l'architecture, en regardant à partir d'œuvres contemporaines la manière dont s'installent des situations sensorielles et perceptives nouvelles. Regardons comme certaines œuvres construisent de nouveaux univers sensoriels, qu'ils soient suggérés ou démonstratifs, retenus ou exacerbés.

Si l'on s'en réfère à notre expérience immédiate, à partir de notre vécu corporel, on observe que l'architecture, sans doute plus que d'autres formes d'art, engage et assemble un très grand nombre de dimensions sensorielles. La lumière et l'ombre, les transparences et les profondeurs, les phénomènes colorés, le jeu des matières et des textures, la présence de volumes parfois pleins, parfois vides, le jeu des dimensions, les relations d'échelles, le dialogue avec la taille de notre corps, les jeux d'ouverture et de fermeture, de compression spatiale, la relation entre l'horizon et le proche sont autant d'éléments qui participent de manière simultanée à la découverte et à l'appréciation d'un lieu.

Et pourtant, suivant en cela les grands courants qui ont traversé les sociétés occidentales depuis le XVIII^e siècle, l'architecture a été de manière prédominante enseignée, théorisée, pratiquée et critiquée comme une forme d'art du regard, donnant toute son importance, "au jeu plus ou moins saillant des volumes sous la lumière".

L'Occident et l'hégémonie du visuel

Dans un essai intitulé *The Eyes of the skin, architecture and the senses*, publié en 2005, l'architecte et enseignant finlandais Juhani Pallasmaa analyse l'empreinte déterminante du visuel sur la culture occidentale. Il s'agit d'une influence ancienne puisque déjà le philosophe grec

Héraclitus constatait au V^e siècle avant notre ère que “les yeux sont de plus fidèles outils que les oreilles pour témoigner de la réalité”. Juhani Pallasmaa détaille la manière dont la vision a simultanément infiltré les habitudes de perception, de pensée et d'action de la civilisation occidentale. La capacité de survol et d'abstraction que permet le sens du toucher a pris le pas sur les qualités d'immersion et de proximité liées au monde du toucher. Petit à petit la vision s'est non seulement affirmée par l'entremise des technologies du voir qui permettaient d'instaurer un nouveau regard, une nouvelle relation au réel, mais elle s'est isolée des autres sens, réduisant de fait les contours de notre monde sensoriel pour petit à petit instaurer un « paradigme oculocentré », c'est-à-dire une interprétation de la connaissance, de la vérité, de la réalité dominée par la vision. Une prédominance épistémologique est donnée à la vision, comme une superposition admise entre le domaine de la connaissance et l'univers de la vision, entre ce qui est vu et ce qui est su.

Mais surtout, et c'est ce qui va nous intéresser plus particulièrement ici, Juhani Pallasmaa met en évidence comment cette position dominante de la vision a progressivement entraîné un désintérêt non seulement des autres sens mais du corps dans son ensemble, impliquant une perte d'acuité à toutes les richesses sensorielles de notre condition corporelle.

Notons que dans le domaine de l'aménagement et sous l'impulsion d'une habileté technique puissamment engagée dans les technologies de la transmission du visible, cet investissement dans le royaume du visuel a produit des excès que l'on retrouve aujourd'hui dans les domaines suivants :

- La tyrannie du look et de son bras armé : l'image publicitaire,
- La culture du spectacle et une certaine idée du tourisme et de la consommation des lieux,
- Un emballement esthétique à partir de canons purement visuels,
- Le sentiment d'inquiétude face au non-visible et l'émergence des technologies de surveillance. L'invention par Bentham du Panoptique au XVIII^e siècle (édition de l'ouvrage en 1780) apparaît comme le point d'origine de ces technologies de surveillance aujourd'hui omniprésentes avec les écrans et caméras qui constituent deux outils apparaissant comme séparés mais évidemment reliés par toute l'ingénierie du visible.
- Et, point majeur de cette suprématie du royaume du visible, la culture de la consommation télévisuelle, informatique, numérique, à laquelle il faut associer tout ce qui passe aujourd'hui par les écrans,

petits et grands. Il ne faut pas seulement regarder les 3 heures 30 de moyenne quotidienne que la population française passe devant les écrans mais aussi se représenter les 7 heures par jour devant des écrans - tous médias confondus, (télé, ordinateurs pour le travail, consultation internet, jeux vidéo, téléphonie) - qui constituent la moyenne journalière de vis-à-vis aux écrans d'un adolescent américain).

Parce qu'elle se fonde sur une mise à distance, qu'elle n'est pas réflexive (on ne se voit pas voyant sauf en face d'un miroir alors que, touchant, on se sent touché) sans doute aussi parce qu'elle permet cette délimitation très claire de notre position de sujet face aux objets regardés, la vision produit du détachement. Comme culture hégémonique, elle laisse disparaître les sensations d'interpénétrations et d'osmose qui émergent pourtant d'une appréciation plus multisensorielle de l'environnement. A force de voir le monde comme un assemblage d'entités autonomes et juxtaposées sous la lumière, on en vient à se représenter aussi, et même corporellement, comme entités séparées, seulement liés au monde par nos rayons visuels, par leur immense légèreté et le sentiment de liberté qu'ils confèrent. Sauf qu'une telle domination du visuel, engageant moins notre corps que d'autres sens, fabrique aussi en chemin de l'atrophie sensorielle et du détachement.

Dans la production architecturale, Juhani Pallasmaa identifie deux dérives spécifiques de cet emballement excessif dans le visible : le narcissisme de l'objet qui semble se suffire à lui-même dans son affirmation ostentatoire, et le nihilisme lié à la désillusion de l'usage et à la pauvreté de l'expérience réelle qu'il propose. Une telle hypertrophie de l'univers visuel, par la négligence vis-à-vis des autres approches du monde qu'elle induit, amoindrit aussi nos capacités de compassion, d'empathie et de participation au monde.

Toutefois, comme antidote à cette réduction de réel et aux risques d'aliénation que porte une telle attitude, ce petit ouvrage propose de revisiter les œuvres architecturales à partir des modalités sensorielles spécifiques qu'elles déploient pour découvrir à côté d'une architecture du regard, des architectures du contact, de l'oreille, de l'odeur et du corps. C'est ce à quoi nous allons nous livrer. Et pour aborder l'actualité sensorielle et perceptive de l'architecture contemporaine, commençons par analyser les univers respectifs de deux bâtiments référents de la

période moderne. Comparons la villa Savoye de Le Corbusier et la villa Mairea d'Alvar Aalto.

- Le Corbusier dans sa première période (1920-1940), celle des "5 points de l'architecture" et de la "promenade architecturale", valorise très clairement la vision dans la conception et l'appréciation de ses projets. La définition qu'il donne de l'architecture comme "le jeu savant correct et magnifique des volumes sous la lumière" en est la revendication explicite. Dans la villa Savoye (1931), la découverte architecturale est basée sur la promenade, sur une déambulation qui met en jeu les sens de la proprioception, les muscles, mais dans l'objectif principal de mettre en scène l'environnement à la manière d'un kaléidoscope. Il propose des dispositifs spatiaux épurés, des machines visuelles qui magnifient, par des successions de cadrages et de recadrages, le regard vers l'extérieur en le détachant en chemin de la réalité concrète de l'environnement.



Illustration 1 : Le Corbusier, cadrage depuis la terrasse de la villa Savoye,

L'expérience du bâtiment, que renforcent le sentiment d'abstraction et la finesse des parois blanches, se construit autour de cette scénographie démonstrative. La promenade architecturale est mise au service d'un regard détaché sur le paysage et d'un parcours détaché du sol. Elle fait écho à un rationalisme assez désincarné.

A quelques années de distance, l'architecture qu'Alvar Aalto met en œuvre à la villa Mairea (1938) n'est pas empreinte de cette pensée du détachement (du sol) puis de la redécouverte du monde (par le regard). Elle se découvre comme une suite d'agglomérations sensorielles. De multiples textures, des détails, des matières peu transformées, des formes

parfois volontairement irrégulières sont assemblés pour composer un bouquet de sensations qui déploie une attention particulière aux points de contact corps/bâtiment (mobilier, poignées de porte, mains courantes, etc).



Illustration 2 : Alvar Aalto, Villa Mairea

Les éléments mis en œuvre tissent une pensée de l'entremêlement qui donne aux constructions d'Alvar Aalto une sorte d'évidence accueillante, sans doute par sa prise en compte du caractère charnel de l'homme et de toutes les capacités de sensation et de perception qu'il porte.

Poursuivons donc maintenant notre visite en interrogeant les rivages sensoriels du contemporain. Regardons quelques réalisations architecturales contemporaines afin d'en observer les palettes sensorielles.

Dans la réception de lieux comme dans l'appréciation architecturale, les cinq sens habituels sont évidemment agissants. L'activité de proprioception (récepteurs musculaires, articulaires et cutanés) ainsi que l'ensemble des capteurs vestibulaires jouent aussi un rôle important dans les activités de repérage et de déplacement mobilisées par la découverte de l'architecture. Mais il nous semble, et c'est l'hypothèse que nous allons filer, que d'autres parties du corps, d'autres systèmes, d'autres canaux sensoriels sont agissants dans l'appréciation de la réalité extérieure.

Toute création architecturale façonne les lieux. Toute architecture fabrique des conditions environnementales expérimentales dont la

richesse permet d'interroger de manière prospective les multiples dimensions de notre relation aux lieux. Pour le dire autrement, les bâtiments que nous allons présenter²⁷ apparaissent comme des expérimentations abouties autour de cette nouvelle donne sensorielle ; ils en cristallisent les aspirations, permettent de les expérimenter et de les partager.

Bien avant l'appréciation esthétique, avant l'énoncé d'un jugement, avant la dynamique de l'activité de perception, l'étage sensoriel représente un premier niveau de contact avec le monde extérieur, dans son appréciation la plus concrète, la plus physique et la plus anatomique. Que cela soit lors de promenades dans la nature, à la rencontre de paysages urbains ou lors de visites architecturales, nous sommes irrémédiablement immergés, de tous côtés, de toutes parts, en tous sens. On ne met pas le petit doigt dans le monde comme on le ferait avec l'eau froide avant de se baigner : la présence des lieux émerge globalement. A partir de l'univers du sentir qu'elles ouvrent nous allons suivre l'intuition selon laquelle ces œuvres projettent nos corps dans un environnement aux contours flottants et à la présence pleine de stimulations et d'énigmes. Ces architectures fonctionnent comme des révélateurs, elles perturbent nos habitudes et donnent à nos corps la sensibilité de sismographes nous rendant perceptibles certaines qualités du réel que nous ne sentirions peut être pas autrement. Mettons en avant des émergences, des sensations même floues mais tenaces et reproductibles, et interrogeons alors la manière dont elles sont reçues par notre organisme. Observons les palettes sensorielles proposées par ces architectures et tentons ainsi d'élargir le cadre, les mesures, les appréciations de nos capacités à sentir, à contacter les lieux qui nous entourent. Il s'agit d'exemples qui révèlent des attitudes que l'on rencontre dans bien d'autres constructions. Nous les avons juste choisies pour leur dimension emblématique.

²⁷ Je dois ici reconnaître que je n'ai pas visité tous les bâtiments que je mentionne. Cela peut paraître en contradiction dans le propos sur l'expérience architecturale que je construis. Il m'a paru important d'opter pour un corpus international parce que les phénomènes abordés sont mondiaux. Disons que je n'ai pas utilisé le congé études et recherche du ministère pour un tour du monde, constatons que la rémunération des enseignants ne permet pas de s'offrir une telle aventure et redisons que ce travail est aussi un commencement, qu'il énonce des hypothèses : les recherches de financement pour un voyage d'études avec un groupe d'étudiants au Japon sont en cours.

1- Un sens de la concrétude

Certaines œuvres architecturales contemporaines proposent une expérience inégalée de la dimension concrète du monde. Par la présence des matières qui les constituent, par leur « physicalité ». L'architecture suisse met fréquemment en évidence cette sensibilité. Dans bon nombre de ses projets, Peter Zumthor en fait de saisissantes présentations.



Illustration 3 : Peter Zumthor, La chapelle Saint Nicolas de Flue, Wachendorf, Allemagne

A travers la texture et la sécheresse des bois, par le grain et la densité sourde des bétons, par les qualités de transparence des verres mais aussi leur réalité physique intrinsèque, par les relations entre sites et matériaux, il éveille l'appartenance terrestre de la pierre, du bois, du béton, du fer ou du verre, dont la présence émerge, forte, étrange et intensément proche. Ces bâtiments sont empreints d'une vibration particulière, d'une atmosphère dont il détaille d'ailleurs les conditions de fabrication et de réception dans deux ouvrages²⁸.

On rencontre aussi cette même attention dans les œuvres de l'architecte portugais Edouardo Souto de Moura.

²⁸Peter Zumthor, *Atmosphere*, Birkäuser, 2007 et *Penser l'architecture*, Birkäuser, 2008

Elle révèle un sens de la concrétude, terme que l'on trouve à la fin de l'ouvrage de Georges Perec, *Espèces d'Espaces*²⁹, pour mentionner le sens du concret dont il notait l'absence dans l'aménagement des villes mais aussi dans la manière abstraite d'aborder l'espace de la modernité architecturale orthodoxe.



Illustration 4 : Edouardo Souto de Moura, Maison à Mashosintos, Portugal

2 – Une sensation atmosphérique

Une autre expérience architecturale remarquable émerge des bâtiments de l'agence japonaise SANAA. Ils proposent une ambiance blanche, désaturée, éthérée. Ils refusent de définir une intériorité architecturale trop stricte et font disparaître le marquage matériel des limites dans une opalescence diffuse. Ils créent ainsi des situations toute en fluidité et mettent le visiteur dans un sentiment de flottement atmosphérique. La structure mince, effacée, conjuguée à une combinatoire fluide dans l'agencement et la distribution des espaces fait disparaître le poids du bâtiment pour esquisser un territoire qui semble comme dégagé des contraintes de la gravité.

²⁹ Georges Perec, *Espèces d'Espaces*, 1973



Illustration 5 : Sanaa, Learning center, 2010, EPFL, Lausanne, Suisse

Au Learning Center de L'EPFL à Lausanne en Suisse, on déambule entre sol modelé et voûte ondulante, découvrant un continuum spatial dont l'incroyable fluidité des espaces et des parcours offre un sentiment étrange et éminemment physique d'allègement.

Ces lieux font formidablement écho à l'idéal de légèreté qui traverse nos sociétés, à l'aspiration à une connectivité discrète et conviviale, comme un idéal type de l'espace des flux affranchi de la lourdeur de son caractère infrastructurel.

3 - Une spatialité plus consistante et plus poreuse : de l'espace au milieu,

De nombreuses expériences très stimulantes sont proposées par des architectures qui prolongent le travail spatial de l'aventure moderne. Dépassant une plastique trop rigide, elles s'affranchissent de la géométrie minimale qui accompagnait précédemment une relation sujet-objet stricte, pour déployer des systèmes poreux qui interrogent magistralement nos possibilités d'ouverture à l'espace environnant.

L'architecte japonais Toyo Ito travaille dans cette direction. A partir du coup de génie de la médiathèque de Sandaï.

, dont la structure a été conçue en référence à des algues flottantes, il définit des bâtiments qui possèdent la consistance de véritables milieux. Le projet qu'il étudie pour l'opéra de Taichun à Taiwan, propose une trame structurelle "en éponge" qui se déploie en continu dans toutes les directions de l'espace, semblant puiser de nouvelles ressources dans les lois de la statique.

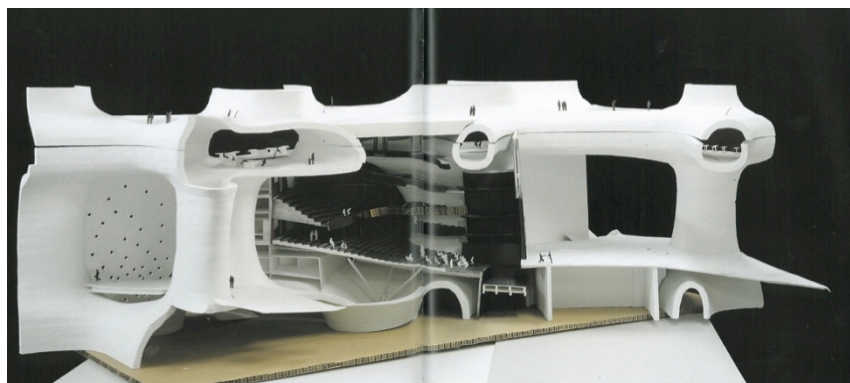


Illustration 6 : Toyo Ito, Opéra Metropolitan de Taichung, Taiwan, concours 2005

Cette continuité de la matière entre sol, parois, voûtes et plafond ouvre des canaux nouveaux dans nos capacités de repérage et d'appréciation de l'espace construit. Elle outrepassé l'habitude géométrique et utilise des modes de liaisons quasi synaptiques, qui nous semblent étonnamment familiers.

4 – Un sens de l'échelle, de la mesure, de la proportion

L'architecture joue depuis son origine avec les échelles et les proportions, autant pour offrir une familiarité dimensionnelle entre corps et lieux que pour s'imposer par la monumentalité. Cette matière dimensionnelle est utilisée aujourd'hui avec toute la puissance et l'habileté technique de notre époque. On rencontre partout des architectures XXL qui s'affichent comme l'étalon assumé de la réussite, où dans les pays émergents comme l'emblème de l'intégration au mode de développement occidental. Cette matière dimensionnelle est magistralement mise en abîme -poétiquement et théoriquement- par Rem Koolhaas, autant dans ses projets que dans son article *Bigness*³⁰

Cette question de la mesure des choses (ou de leur démesure) est fondamentalement physique. Elle nous met en contact avec les contraintes structurelles sous-jacentes de l'espace tridimensionnel qui s'appliquent à tous les objets et organismes vivants³¹. Mais le savoir-faire architectural peut aussi bien distendre ou au contraire choisir de ménager cette relation commune de conformation aux diktats structurels de

³⁰ Rem Koolhaas, *S M L XL*, Taschen, 1998

³¹ d'Arcy Thomson, *Forme et croissance*, Seuil, 1994, et Peter S Stevens, *Les formes dans la nature*, Seuil, 1978

l'espace tridimensionnel³². Compte tenu de la taille et des proportions fixes de notre corpulence, des sensations de familiarité, d'étrangeté, d'appropriation ou de répulsion peuvent alors émerger selon l'utilisation qui est faite de ces gradients de dimension.

Autant dans ses travaux urbains que dans ses bâtiments, l'architecte français Christian de Portzamparc recherche une « qualité de mesure »³³. Il vise un espacement adéquat entre les choses qui permettent autant une civilité des usages qu'une sensualité des expériences.



*Illustration 7 : Christian de Portzamparc, Ilot ouvert, Almere
Hollande*

D'autres créateurs, comme le jeune architecte japonais Sou Fujimoto travaillent sur les paramètres fondateurs de la création architecturale dans une volonté d'appropriation dimensionnelle des lieux. Ses bâtiments proposent des expériences perceptives très riches autour des notions de stabilité/instabilité, d'inclusion/imbrication, de protection/ouverture.

³² Xavier Bonnaud, "De la Nature physique de notre environnement et de quelques réflexions qui en émergent", in *Philosophie de l'environnement et milieux urbains*, La découverte, 2010

³³ Christian de Portzamparc, *Architecture, Figure du monde, Figure du temps*, Fayard, 2006



Illustration 8 : Sou Fujimoto, Maison à Oita, 2008, Japon,

Sans conceptualisation trop rigide, mais plutôt à la manière de noces festives avec le monde, ses constructions nous mettent en contact avec les archétypes qui structurent nos inscriptions premières dans l'espace.

5 – Une réception aux gradients de densité et d'intensité

De nombreuses œuvres contemporaines jouent avec "les potentiomètres de l'intensité" dans leur relation aux matières, à la couleur et au mouvement.

Jean Nouvel met souvent en œuvre cette émergence de l'étrangeté qui apparaît de l'outrepassement d'un des paramètres sensoriels au détriment de tous les autres. Il joue avec cette hypertrophie d'un percept pour lui conférer le caractère emblématique du lieu.

Son projet pour la Serpentine Gallery à Londres en 2010 est un bâtiment entièrement coloré, une immersion dans le rouge au milieu de la verdure d'Hyde Parc.



Illustration 9 : Jean Nouvel, Serpentine Galery, Londres, 2010

A Lyon, l'intérieur de l'Opéra de Lyon est une expérience des multiples facettes du noir, (tension entre poids et profondeur, entre obscurité et disparition). Dans le cadre de l'exposition SUISSE 02, il a installé à plusieurs centaines de mètres de la rive du lac de Morat un cube parfait d'acier rouillé qui questionne la masse, la densité et la flottaison.

6 – L'immersion dans un environnement vivant

Alors que dans les pays développés, le taux d'urbanisation est désormais de 75 %, notre quotidien prend place dans le cadre de plus en plus artificiel des mégapoles. Avoir l'occasion en ville de tisser des liens vivants avec la nature représente un enjeu vital pour des citoyens de plus en plus nombreux. Cette importance est d'ailleurs mise en évidence par les récents travaux en écopsychologie³⁴. Pour l'architecture moderne, l'œuvre d'Alvar Aalto a été fondatrice de cette attention au vivant des environnements. De nombreuses architectures partagent dorénavant une telle sensibilité, et édifient des situations d'entremêlement particulièrement intéressantes entre constructions humaines et nature. Ces bâtiments recherchent une symbiose entre les cycles de la nature et le fonctionnement des installations humaines tout en cherchant à limiter leur empreinte écologique. Un processus particulièrement intéressant est

³⁴ Les travaux de l'écopsychologie apportent de nouveaux éléments à l'appréciation des relations entre environnement et équilibre psychique. Voir entre autres : Théodore Roszak, *The Voice of the Earth : An Exploration of Ecopsychology*, Touchstone edition, New York, 1992, l'ouvrage collectif, Mary E Gomes, Allen D.Kaner, Théodore Roszak, *Ecopsychology : Restoring the Earth, Healing the Mind*, Sierra Club Book, San Francisco, 1995, et la revue électronique publiée aux Etats-Unis , *Ecopsychology*, www.liebertpub.com/products/prlist.aspx?pid=300

mis en œuvre par Toyo Ito dans son projet pour le parc Grin Grin dans l'île artificielle de la baie d'Hakata à Fukuoka au Japon.



Illustration 10 : Atelier 5, Thalmatt, Berne, Suisse, 1974

Dépasant les limites d'un modèle techniciste, nombreuses réalisations revendiquent d'ailleurs une forme de frugalité constructive, une attitude écocentree, qui fait écho aux travaux d'Edward O. Wilson sur la notion de Biophilie³⁵

Questionnements

Les architectures présentées énoncent la très grande acuité de notre assise sensorielle : elles sont exceptionnelles et ont en commun d'instaurer des relations dynamiques avec notre corps. Regardons-les comme des outils pour réévaluer et affiner notre relation à l'environnement. Elles jouent avec toute la richesse physiologique de notre appareil sensoriel et engagent de manière dynamique notre activité de perception. Mais à partir de quelles parties de notre corps recevons-nous ces bâtiments et ces lieux ? Que peut-on dire des systèmes internes mis en état de réception ? Dans le classement des théories de la perception, l'approche psychophysique³⁶ admet qu'aux nombreuses variations de notre environnement extérieur, on puisse découvrir les organes intérieurs de réception. Et en effet, en immersion dans des œuvres comme celles

³⁵ *Biophilia The Human Bond With Other Species*, Harvard University Press, 1984,

³⁶ mise en évidence par le psychologue américain James J. Gibson que nous aborderons plus en détail dans la seconde partie. Voir à ce sujet : *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Houghton Mifflin, 1966, et *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, 1979

présentées ici, des impressions nous assaillent de manière “première”, immédiate, précédant toute construction conceptuelle, renforçant notre sentiment d’immersion et notre acuité à l’environnement.

- Est-ce à partir de la substance dure de notre organisme, à partir de nos os que l’on ressent la densité des matières, le poids des assemblages et des matériaux, de notre masse que l’on ressent la masse ?
- Est-ce en écho avec l’organisation de notre squelette que l’on découvre la structure d’un bâtiment ?
- Sont-ce nos muscles déjà engagés dans la proprioception qui nous permettent de sentir les efforts des constructions (tension, compression, dilatation...)
- Est-ce avec les bronches que l’on entre en contact avec la réalité thermique et atmosphérique d’un bâtiment ?
- Notre système cardiovasculaire ne constitue t-il pas la base à partir de laquelle on perçoit d’infimes pulsations d’un lieu animé, d’un site ?
- N’est-ce pas avec notre système végétatif que l’on reçoit la portance substantielle de notre biotope, avec le vivant de chaque cellule de notre corps que l’on ressent la dynamique du vivant qui nous entoure ?

Y a-t-il une réalité à la dynamique sensorielle de ces différents systèmes dont on pressent qu’ils sont en écho avec de nombreuses qualités du monde environnant ? De telles hypothèses, qui peuvent apparaître comme de simples correspondances, mettent toutefois en évidence la profondeur de notre ancrage dans les lieux. Il s’agit bien sûr d’interrogations, mais on trouve nonobstant des échos de telles sensations dans la littérature (romantique en particulier³⁷), dans la critique architecturale, dans les témoignages d’artistes. On retrouve aussi de telles hypothèses dans les écrits des anthropologues, dans le portrait de civilisations qui se basent sur d’autres référentiels, qui développent d’autres capacités de sensations. On aborde aussi de telles questions dans la description des pathologies du désordre sensoriel et perceptif. Mais à regret nous constatons que l’on ne donne que trop rarement une lecture positive de ce vécu sensoriel qui peut paraître incongru mais dont nous voyons l’intérêt prospectif, au regard de ce qui se résume actuellement sous le nom de crise environnementale. Cette richesse même floue du domaine du sentir dépeint des relations riches, jubilatoires et

³⁷ en particulier la formidable nouvelle, *Lenz*, de Karl Georg Büchner (1813–1837), poète et essayiste allemand dont nous avons cité quelques lignes en introduction de cette première partie.

nourrissantes que l'environnement nous procure, ici dans son déploiement architectural.

Ces œuvres nous rappellent le caractère ouvert de notre interface sensorielle avec le monde : elles nous font participer au monde concret de manière intense par l'entremise de sensations imbriquées. Elles font écho au processus d'adaptation réussie dont notre physiologie humaine est le résultat dans son lent tâtonnement avec l'environnement terrestre. Cette longue et lente aventure nous relie à ce que nous portons de plus vital et de plus archaïque et dont les fonctions sensorielles constituent comme le soubassement à partir duquel, comme organisme, nous avons lentement construit cette relation osmotique, végétale, animale, humaine et technique à l'environnement. Les évocations qui en émanent paraissent étranges, comme liées à des stades précoces de notre phylogénèse et à des époques premières de notre développement comme individus. Notre physiologie, nos sens, en gardent la trace, et il nous semble qu'il ne s'agit pas de traces mortes mais que le vivant de nos organismes est doté d'antennes ouvertes et sensibles à ces milliards d'années de cohabitation créatrice. L'architecture par des dispositifs précis, fonctionnels, totalement imbriqués dans nos quotidiens, offre des occasions d'accueil et de jubilation dont la soudaineté, la puissance et l'indistinction semblent éveiller la mémoire bienheureuse de ce processus d'adaptation réussi, et de là proposer des aller-retour riches entre paysage extérieur et horizon intérieur dont petit à petit nous allons préciser les modalités.

Quelques repères

Introduction

Les différents univers de références que nous présentons maintenant sur le monde des sens ont plusieurs vocations. Dans un premier temps ils visent à remettre en lumière la dimension très physique, corporelle des organes de relation à l'environnement dont nous sommes dotés : C'est par notre corps physique que nous sentons le monde ambiant.

Mais ce faisant, petit à petit, les informations convergent et l'on va voir se construire une nouvelle appréciation de la relation corps-environnement, un champ d'immédiateté qui offre un sentiment de réalité plus large et plus clair, une acuité nouvelle à l'ici. Ce domaine du sentir, par les canaux physiologiques reliés à des parties très internes et très ancestrales de notre physiologie structure comme le fondement ou le point d'origine de toute découverte concrète du monde, de toute expérience des lieux, et bien évidemment de l'architecture.

A découvrir alors combien ce système sensoriel autant dans notre phylogénèse que dans notre ontogénèse occupe une place à la fois très ancienne et très précoce, on se met alors à penser et peut-être à sentir que des schèmes profonds alimentent cette activité sensorielle qui nous ancre au plus profond de notre assise physique, de notre vitalité brute et que, par la même, elle nous ouvre la porte des liens psychiques et cognitifs profonds et encore très énigmatiques.

Ainsi, on se rend compte alors combien l'architecture par sa capacité d'enveloppement interagit avec tous ces organes sensoriels et que dans le même mouvement elle nous propose de délicieuses situations de confort et de dérangeantes sensations d'ouverture.

Alors dans la continuité des travaux d'Ervin Strauss ou encore d'Henri Maldiney, la valorisation du monde du senti, peut nous remettre en lien, de manière moins cérébrale et moins stérile avec un environnement que nous avons tant altéré et que nous ne pouvons plus continuer à regarder dépérir sans réagir.

Sur notre physiologie sensorielle

Nous allons nous arrêter quelques instants sur la dimension anatomique de notre appareil sensoriel, pour mieux comprendre comment s'ancre dans le corps cette dimension sensorielle des expériences architecturales.

Le système sensoriel est un ensemble de récepteurs, des cellules sensibles, capables de capter et de traduire les différentes formes d'énergie des stimuli et de les transmettre au système nerveux central sous forme d'influx nerveux. Ces influx nerveux, les sensations, sont alors interprétés par l'encéphale pour permettre la perception. L'influx nerveux est ensuite codé et transmis dans différentes zones du cerveau spécialisées dans le traitement des divers stimuli. Il n'y a pas d'accord entre les neurophysiologistes sur le nombre exact de sens chez l'humain. Cette situation rend imprécis les contours de notre appareil sensoriel souvent exagérément restreint aux cinq sens les plus courants : goût, odorat, audition, vision et toucher, alors qu'il conviendrait plutôt de classer notre appareillage sensoriel selon les trois catégories suivantes :

- La sensorialité extéroceptive : vision, audition, olfaction, goût et équilibration vestibulaire.
- La sensorialité intéroceptive : sensibilité des viscères, vaisseaux et endothéliums.
- La sensorialité proprioceptive : sensibilité des muscles, tendons et articulations

Mais les sens ne sont pas uniquement des transducteurs permettant la mesure de paramètres : ils sont, pour la plus grande partie d'entre eux, orientés vers l'extérieur et constituent les liens qui relient l'organisme au monde extérieur.

Il est aussi intéressant de noter que lors de notre phylogénèse l'appareil sensoriel est une fonction qui apparaît très tôt dans le développement des êtres vivants. La prise d'information sensorielle et la capacité de réponse directe apparaissent très précocement dans l'évolution des êtres vivants (chez les éponges par exemple), alors que le système nerveux central apparaît plus tardivement, permettant alors de mieux intégrer l'information récupérée par les organes sensoriels et d'élaborer des réponses de plus en plus complexes. Ainsi la place occupée par le cerveau sensori-moteur est proportionnellement plus importante chez un mammifère comme le rat (75 %) que chez l'homme (15 %) chez qui la part du cerveau "associatif" est dominante.

Le développement des systèmes sensoriels est aussi très précoce au cours de l'ontogénèse et avant la fin du 1er mois post-conception, les premières

déterminations sensorielles peuvent être observées, le long de la vésicule cérébrale primitive : ces récepteurs achevant leur développement et pouvant entrer en fonction au cours de la période fœtale, avant la naissance. Les centres cérébraux recevant les messages appropriés des récepteurs se développent pour leur part au cours des premières années postnatales.

La grande variété des stimulations externes engage aussi différents modes de transmission présentés dans le tableau ci-dessous

Modalité sensorielle	<i>Stimulus</i>	<i>Organes</i>	Récepteurs
Vision	Lumière	oeil/ rétine	Photorécepteurs
Audition	Sons	Oreille / Cochlée	Mécanorécepteurs
Olfaction	Chimiques	Cavités nasales	Chimiorécepteurs
Gustation	Chimiques	Papille gustative	Chimiorécepteurs
Somesthésie générale	Mécaniques	Peau, derme et épiderme	Mécanorécepteurs

Ces quelques informations présentent un système dont on remarque qu'il ne constitue pas un équipement externe (comme une caméra que l'on aurait connectée récemment) mais au contraire que notre appareil sensoriel est un des dispositifs de base et que de plus il est profondément engrammé dans notre organisme en particulier par l'ensemble des sens du toucher et de la proprioception qui déploient une interface sensitive à l'échelle de notre corps et de son volume.

Quelques déterminations liées à notre généalogie terrestre

Regardons par exemple, par la manière dont nos corps partagent avec l'environnement terrestre une soumission au champ d'action de la force gravitationnelle, quelles sont les conditions et les familiarités de ce cousinage. Cette force d'attraction, la gravité, engage concrètement notre attachement à la planète Terre. Elle nous empêche de nous envoler sans pour autant nous scotcher à sa surface mais plutôt en rendant possible une infinité de mouvements. Dans le champ de la construction, cette force participe de manière fondamentale à l'agglomération des constructions.

Regardons de plus près de quoi il s'agit. Cette gravité est une force et une direction qui déterminent une orientation primordiale dans l'environnement terrestre et humain. On la rencontre partout, elle est

omniprésente et partout équivalente en intensité. De tous les points de la croûte terrestre elle est identique en direction par rapport au plan tangent de la surface idéale de la terre. Bien qu'invisible, elle constitue une signature sous-jacente de notre planète. Ici encore elle représente un trait commun à tous les objets et structures rencontrés sur Terre, qui partagent la même condition gravitationnelle, la même agglomération commune, les mêmes conditions de pesanteur.

Mais cette constante physique de notre planète, agissant de manière permanente et continue depuis quatre milliards d'années, a modelé par son omniprésence et son intensité notre constitution anatomique et notre physiologie. Nous sommes tous engagés dans une cohabitation forcée avec les 5 974 milliards de milliards de tonnes de la masse de notre planète dont le champ de force constitue l'empreinte concrète de cette matrice terrestre commune. Ces $5,98 \cdot 10^{24}$ kg qui nous attirent et nous supportent ne laissent pas indifférents : ils ont modelé une empreinte gravitationnelle déterminante, au plus profond de notre anatomie qui a su s'enrichir de toutes les potentialités ouvertes par ce champ de force.

Notre physiologie humaine possède un équipement sensoriel incroyablement sensible à cette donnée gravitationnelle, l'utilisant pour permettre de multiples perceptions, représentations et mouvements dans l'espace. Les récepteurs vestibulaires situés dans l'oreille interne, les otolithes, fonctionnent comme mesure de la gravité. Ils constituent une centrale inertielle embarquée qui utilise la gravité et donc la verticale comme référence, offrant d'excellentes conditions de repérage et de représentation pour la gamme élargie de mouvements à la fois fluides et complexes de notre vie de tous les jours. Dans son ouvrage *Le sens du mouvement*³⁸, Alain Berthoz présente de nombreuses expériences permettant de voir à quel point nous sommes merveilleusement équipés pour jouer avec la gravité et développer des capacités de repérage, de perception et de mouvement à partir de cette donnée. Ces otolithes détectent le moindre mouvement d'inclinaison de la tête, permettent le repérage de la verticale subjective dans l'immobilité ou encore nous aident à courir en gardant notre rayon visuel parfaitement horizontal, sans bouger la tête.

Cette gravité, invariant de l'espace terrestre, influence nos plus profondes perceptions. Au contact de cette présence gravitationnelle nous nous sommes progressivement équipés (dans le temps long de la morphogenèse), d'un référentiel externe géocentrique, celui de la terre,

³⁸ Alain Berthoz, *Le sens du Mouvement*, Odile Jacob, page 199

comme un fil à plomb externe de grande précision embarqué et toujours disponible. Ainsi sommes nous capables de nous rendre en Australie sans avoir l'impression d'avoir la tête en bas : ce n'est pas rien.

D'autres récepteurs vestibulaires, trois canaux semi-circulaires, sont triangulés dans les trois directions de l'espace : ils nous offrent un référentiel euclidien fondamental, inscrit dans notre corps, enrichissant notre physiologie perceptive par de grandes possibilités de repérage dans l'espace géométrique. Ils nous servent de référence pour les mouvements propres du corps dans le cadre d'un système égocentré qui nous permet les manipulations spatiales et l'appréciation des trois directions de l'espace. Notons que la plupart des animaux sont capables de réaliser un codage égocentrique, mais seuls les primates et l'homme possèdent ce codage allocentrique, qui permet des manipulations mentales et les relations entre les objets. Jean Piaget³⁹ a montré que cette capacité apparaît assez tardivement chez l'enfant qui rapporte d'abord l'espace à son propre corps puis se familiarise progressivement avec les spéculations de la géométrie. Notons que cette capacité de repérage allocentrique nous permet de visualiser le globe et le paradoxe des Australiens qui vivent la tête en bas.

Nous possédons ainsi un équipement sensoriel incroyablement adapté à la planète, d'une grande sensibilité, outillage d'une grande disponibilité pour l'action, et support de capacités de perception très performantes, comme par exemple la capacité de stabiliser les images sur la rétine pendant que l'on tourne la tête en faisant tourner ensemble les deux yeux, ou encore la possibilité de continuer à voir vertical l'obélisque de la place de la Concorde, si nous penchons la tête tout en le regardant.

De l'observation de toute cette richesse de notre physiologie sensitive et perceptive, émerge un savoureux sentiment d'adaptation à la planète où s'entremêlent les données concrètes de masse, le temps long de notre morphogenèse, la richesse de notre équipement physiologique. Notre planète est active par sa donne gravitationnelle et l'immense richesse de l'appareillage perceptif qui y est directement lié⁴⁰.

La réalité gravitationnelle y joue une place de choix : elle offre une consistance, une échelle, un gradient. C'est une signature planétaire

³⁹ Jean Piaget, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, PUF, 1981, (première édition, 1948) et *La représentation du monde chez l'enfant*, PUF, 2003, (première édition, 1926)

⁴⁰ Alain Berthoz, *opus cité*,

engrammée dans notre anatomie, marqueur de la morphogenèse spécifique à notre planète Terre. Compte tenu des données gravitationnelles spécifiques, nous aurions été différents, sur la Lune ou sur Jupiter, et ceux au-delà des images simplificatrices que les films de science-fiction laissent voir. Cette constance gravitationnelle parle aussi à notre corpulence : elle engage notre masse, lui donne du poids, un ancrage dans le monde des objets pesants, la consistance de sa "voluminosité". Ici nous ne sommes pas dans l'espace abstrait mais nous en occupant une portion lestée, nous sommes en espace.

Sur notre psychologie sensorielle

Le sentir n'est pas asservi au « je pense » lequel, comme le voulait Kant, devait accompagner toutes les représentations. Il n'y a, dans le sentir aucune place pour l'aperception. L'être doué du sentir, l'animal, n'est pas confronté avec son monde à la façon d'un être pensant, il est au contraire orienté vers celui-ci dans l'acte de l'union et de la séparation.

Erwin Strauss, Du sens des sens, page 238

Dans le chapitre I de la quatrième partie de cet ouvrage foisonnant intitulé *Du sens des sens*⁴¹, Erwin Strauss interroge le statut du sentir. Il revient sur la réflexion de René Descartes cherchant grâce au doute méthodique à construire un point « archipélique » situé en dehors du monde humain mais à partir duquel il va lui être possible de reconstruire et de comprendre le monde humain par le biais d'une pure déduction mathématique.

Pour Erwin Straus, Descartes, voulant mener à bien le projet d'élévation de la conscience se trouva de fait obligé d'« abandonner en partie son corps sur notre planète » : il fut alors contraint de redéfinir le statut des sensations, lesquelles constituaient, par l'évidence de leur expérience et de manière malgré tout assez manifeste, un lien très privilégié avec le monde concret. Il définit pour ce faire une double fonction des

⁴¹ Erwin Strauss, *Du sens des sens*, Ed. Million, 2001 (première édition 1935)

sensations ; la première s'articulant avec notre système moteur et la seconde appartenant à l'ego, auquel il attribuera plutôt un rôle de pensée confuse réduit au repérage des apparences dans leur état le plus simple et parfois trompeur. Ainsi Descartes proposa à ceux qui recherchaient la certitude une règle essentielle : non seulement ils devaient détourner leur esprit des sens, mais de plus ils devaient exiger une remise en cause de la confiance que l'on porte trop naturellement à l'expérience sensorielle. Dans la troisième médiation il en viendra ainsi à écrire « *Je fermerai maintenant les yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins parce qu'à peine cela ce peut-il faire, je les réfuterai comme vaines et comme fausses (... ..) m'entretenant seulement avec moi-même, et considérant mon intérieur, je tâcherai de me rendre peu à peu plus connu et plus familier à moi-même.* ». Par cette quête de la conscience de soi, Descartes recherchait le fondement d'une science humaine autonome, et cette certitude acquise dans le Cogito, engagea évidemment la pensée occidentale dans une libération contre les prétentions de la théologie, de la philosophie traditionnelle et du scepticisme, mais cette liberté fut acquise au prix d'une séparation non seulement entre l'homme et l'animal, mais entre l'homme et le monde dont il se trouvait alors exilé, condamné en quelque sorte à le considérer de l'extérieur pour tenter de le comprendre. La nouvelle conscience de soi qu'il inaugurait se présentait de fait comme un moi privé de monde, comme un être retiré du corporel. Cette séparation cartésienne inaugurait une division au sein de l'existence humaine. L'expérience sensorielle de l'homme, sur laquelle reposait son comportement pratique à l'égard d'autrui et des choses, se trouvait mise de côté : la construction de tels présupposés du monde laissera de côté pour longtemps tout travail méticuleux de compréhension du sentir.

C'est à un travail de réhabilitation du sentir que s'attache Erwin Strauss, travail qu'il entreprend à partir d'un intérêt personnel et d'une étude attentive du monde des animaux et en particulier de leurs modes d'appréciation sensorielle du monde. Il détaille ce qu'il nomme la dimension cardinale de la vie animale et qui lui apparaît comme le premier stade de l'expérience sensorielle : l'expérience de la séparation et de l'union. Les repérages sensoriels à la base de la vie animale se limitant à « s'unir à » et « se séparer de » dans une sorte de condition symbiotique première ou de séparation.

Erwin Strauss reconnaît à Descartes d'avoir ouvert, par la reconnaissance de la pensée sûre c'est elle même, la voie à une libération possible du Hic et du Nunc. Mais il note aussi que la particularité de cet état d'être premier, dans lequel on se sent soit accordé au monde soit rejeté par le monde, est aussi d'être une expérience réflexive. En sentant, nous nous éprouvons nous-mêmes dans le monde et avec le monde. La préposition « avec » n'est pas composée d'une partie d'expérience, le « Monde » et d'une autre, le « Je » car le phénomène unitaire de la sensation se déploie toujours dans le même geste vers les pôles du monde et du Je. La relation du Je à son Monde est ainsi, dans la sensation, une manière d'être-relié que l'on doit séparer radicalement de la façon dont par la connaissance on se définit en face du monde.

L'univers du sentir nous permet donc de faire l'expérience de nous-mêmes dans le monde comme partie du monde sans que rien ne permette de construire une opposition distincte rigoureuse qui délimiterait cette partie. « *Dans le sentir je m'oriente vers autrui qui m'apparaît comme l'autre orienté vers moi, dans une relation de communauté fondamentale.* »⁴²

Erwin Strauss met aussi en évidence la part dominante des facteurs alinguistiques dans l'activité du sentir, avec la difficulté de témoigner d'expériences pourtant communes, mais dissimulées chez l'homme normal sous l'écran des transformations conceptuelles et comme fermées parce que de fait non asservies à un « je pense », précédant le stade organisateur de la perception. « *Lumières, couleurs, sons, odeurs et formes mouvantes attirent et effrayent directement dans l'actualité de leur apparence concrète. Le monde alinguistique est dominé par le sentir qui s'impose à lui par son immédiateté continue, mais aussi par son étroitesse* »⁴³.

Construisant un dialogue serré avec Descartes, Erwin Strauss détaille non seulement les mécanismes mais aussi les enjeux du sentir dont certains aspects font écho à ce que l'architecture propose. Nous pensons en particulier à cette immédiateté prélangagière de la découverte architecturale ou encore à ce sentiment d'enveloppement ou d'ouverture qui semblent émerger de manière sourde de certaines situations architecturales. Cette donne sensorielle primaire, que parfois l'architecture provoque, apparaît comme la confrontation incessante du Je avec le monde : elle contacte un fond indifférencié et des qualités

⁴² *Ibid*, page 366

⁴³ *Ibid*, page 325

émergentes qui selon les circonstances se dissipent énigmatiques ou passent à l'ordre du perçu, du connu, du familier. Pour le dire en d'autres termes, le registre sensoriel nous relie à un univers archaïque, qui ne s'articule que rarement avec une élaboration conceptuellement raffinée, mais qui par la puissance de ces racines au plus profond de notre physiologie et de notre vitalité contacte des horizons de sens desquels nous sommes curieux.

Sur notre versant animal

*Les lieux nous attirent pour des raisons qui
échappent aux impressions nées de nos cinq sens(...)
une reconnaissance plus profonde intervient,
ressentie à travers une sensibilité animale
inextinguible.*

*Alison et Peter Smithson, 1993, cité par Mirko
Zardini, in Sensations urbaines ,2006*

La présence des animaux se fait de plus en plus rare dans les métropoles et pourtant elle dilate notre expérience des lieux. Voilà pourquoi nous souhaitons nous arrêter quelques lignes sur cette relation au monde animal. La proximité avec les animaux est rare dans notre quotidien urbain : elle peut paraître désuète. Souris américaine aux grandes oreilles rondes, poulets sous cellophane, rats qui gambadent entre les rails du métro, chats et chiens de compagnie, la présence de l'animal s'éloigne, elle prend l'allure d'une référence lointaine, la forme d'objet transitionnel, l'information quant à la disparition d'une espèce, une séquence d'images liées au sauvage ou à l'exotique. En ville donc les animaux se cachent, se faufilent, mais restent pourtant présents. Parlons des chats du Val-de-Marne que je croise fréquemment à bicyclette, et avec lesquels je prends toujours le temps d'un échange furtif. Ils apparaissent comme toujours à cheval sur plusieurs territoires, semblant revenir d'on ne sait où, mais dans leur manière si particulière d'être occupés à eux-mêmes ils m'offrent l'impression joyeuse de partager leur espace pendant quelques instants d'arrêt. Comme l'a montré le zoologiste allemand Jacob von Uexküll dans son ouvrage *Mondes animaux et*

*monde humain*⁴⁴, ces rencontres mettent en contact plusieurs Umwelt, plusieurs univers, plusieurs sensorialités, plusieurs configurations territoriales, plusieurs géométries, plusieurs réseaux de conscience de satisfaction et peurs. Elles font communiquer sporadiquement des mondes parallèles mais imbriqués, des expériences et des existences qui prennent leurs sens autour de chaque logique d'espèces. Ces rencontres élargissent mon univers bien sûr, cette impression s'intensifie par rapport à la taille des animaux ; plus ils sont grands, et plus il nous est loisible d'engager avec eux l'étrange communication du corps à corps, la singulière sensation que procure celle d'une vitalité commune aux contours indistincts.

Jean-Christophe Bailly aborde cette proximité dans un très beau petit ouvrage⁴⁵. A partir de la rencontre sur une route de bocage la nuit avec un chevreuil coincé entre deux haies, et avec lequel il va cheminer un temps, il livre une riche réflexion sur cette étrange familiarité. Dans ce temps mitoyen, partagé par chacun dans sa course nocturne, il témoigne de ce que nous ressentons tous, ce feulement d'inconnu qui apparaît, du partage « de cet espace sans nom et sans projet dans lequel l'animal fraye » mais qui nous est ici palpable comme un coin d'ombre qui s'ouvre et par lequel il nous est possible de recontacter un univers foisonnant, autant chemin d'accès à la vie sauvage, que violence d'une vitalité brute et proximité d'une intimité perdue. Dans de tels instants, nous sommes persuadés que quelque chose veille en nous comme la capacité à retrouver le chemin ou la mémoire de notre fond originel, une sorte de réserve lointaine et indivise, incertaine où chacun puiserait »⁴⁶.

Jean-Christophe Bailly se demande comment faire avec ces autres vivants qui sont là comme nous sur terre mais autrement que nous sur terre. Que penser de ce fossé qui semble se creuser, de cette séparation du mode d'être animal qui nous envahit dans de tels moments ? De telles problématiques sont éloignées des questions en usage dans la profession mais il n'est pas inutile de se demander dans notre imaginaire architectural, dans l'emprise sur les lieux et la transformation des territoires à laquelle nous participons quoi faire de « *cette exposition généralisée de l'humanité à son fond original* »⁴⁷ que la coexistence des

⁴⁴Jacob von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Pocket, 2004, (première édition en langue allemande 1934)

⁴⁵ Jean-Christophe Bailly, *Le versant animal*, édition Bayard, 2007.

⁴⁶ *Ibid*, page 46

⁴⁷ *Ibid*, Page 29

animaux nous laisse sentir ? Quoi faire de cette intimité perdue qui nous saute à la gorge à l'entrée d'une étable en hiver ? Comment répondre à cette intrusion dans la vie sauvage dont on ne perçoit le plus souvent que l'éloignement continu et la disparition progressive ? On constate que les conditions aménagées par la civilisation rendent cette séparation plus nette qu'elle ne le fut sans doute jamais, mais que veille en nous, toujours prêt à s'éveiller, quelque chose que l'on perçoit, qui se voit dans le regard des bêtes et qui nous touche en profondeur.

Une sensation furtive jaillit, sur laquelle il est difficile de s'arrêter mais qui laisse une trace, qui ré émerge comme un fond d'existence commune autour de cet universel partage de la respiration, de la chaleur, de la tension vitale, comme si d'un bout à l'autre de cette chaîne étrange quelque chose d'unanime nous liait un instant.

Ces présences font exploser nos cartographies, nos appréciations territoriales, la place de nos mentalisations, nos manières de se poser. Ces accroche-cœurs que les rencontres animales laissent traîner nous emmènent dans un autre mode d'appréciation des territoires habités.

Et pourtant, comme les journaux et les magazines nous en informent régulièrement, *“si nous n'agissons pas de façon décisive, nos enfants vivront dans un monde sans grands singes sauvages”*. Les gorilles et les chimpanzés, sont aujourd'hui mis au rang des « espèces en danger critique d'extinction ». Selon le programme des Nations-Unies pour l'environnement, le taux de disparition des espèces est mille fois plus rapide aujourd'hui qu'avant l'ère industrielle. Peut-on imaginer notre humanité comme un univers privé de ses richesses zoologiques et biologiques ? Comment habiter un tel cosmos, totalement anthropomorphe, où l'homme règnerait sur un désert ?

Même si ce sentiment est étrange, notre histoire commune résonne comme une phylogenèse partagée et notre aventure conjointe de mammifère est plus longue que le temps d'insularité de l'espèce humaine. Notre parenté est à la fois anatomique, physiologique et génétique. Notre histoire conjointe doit avoir laissé des traces dans une mémoire qui se réactive alors à l'occasion d'enveloppements fussent-ils passagers dans un Umwelt commun. Notre imaginaire comme notre assise psychique sont en partie constitués de ce fond commun, de ces porosités ancestrales liées à nos manières associées d'habiter la terre. Nous ressentons une nostalgie tenace à la fin de cette aventure commune, à la disparition de cette cohabitation devenue impossible avec des grands animaux sauvages. Cette disparition n'est peut-être « qu'un des aspects,

et pas forcément le plus voyant, de cette sorte de climax préapocalyptique dont chaque jour qui passe affine les contours»⁴⁸, comme une destruction qui nous prive de la reconnaissance de notre enracinement dans l'intimité partagée d'un rapport chaud, intime et mammifère, avec la planète Terre.

Cet élargissement du sentiment de monde que nous procure la présence des animaux imprègne de fait notre imaginaire des lieux, mais en creux, par le manque si l'on observe la réalité des demandes faites à l'architecture dans la métropole. Mais ce que nous offrent les animaux, le contact de cette « nappe phréatique du sensible » que l'on partage avec eux, participe à notre réflexion sur des milieux habités car leur disparition, cette impossibilité à s'adapter aux évolutions de leurs conditions d'environnement nous montre peut-être d'une certaine manière notre propre fragilité ou notre propre trajectoire, même si cette capacité à s'adapter à presque tout, qui semble être le propre de l'humain, peut aussi laisser en chemin des blessures plus complexes, comme le sentiment inconsolable d'avoir rompu avec notre famille organique dont l'absence ne ferait que renforcer encore un peu plus le nihilisme ambiant.

⁴⁸ *Ibid*, page 141

De la Terre comme matrice et comme poétique

J'entends le bruit du ruisseau de Heywood qui se jette dans l'étang de Fair Haven, son qui apporte à mes sens un réconfort indicible. Il me semble vraiment qu'il coule à travers mes os. Je l'entends avec une soif inextinguible. Il calme en moi une ardeur de sable. Il affecte ma circulation ; je crois que lui et mes artères sont en sympathie. Qu'est ce donc que j'entends, sinon ces pures cascades au dedans de moi et là où circule mon sang, ces affluents qui se jettent dans mon cœur.

HD Thoreau, Walden ou la vie dans les bois.

Regardons maintenant de nouveaux aspects de la sensation environnementale liée à l'émergence très concrète de notre dynamique vivante depuis les conditions physiques de la planète Terre. C'est en effet, à partir de cette planète, des quatre milliards d'années de son existence qu'il nous faut lire notre histoire longue.

Cette planète nous apparaît à la fois comme matrice, matériaux, habitat, horizon et les sensations qui en émergent ne sont jamais univoques. Elles apparaissent toujours multiples, empreintes d'une grande diversité d'interprétation.

Par l'étude de deux auteurs, décentrons notre regard sur l'expérience architecturale pour voir justement dans quelles mesures ces expériences sont imprégnées de sensations territoriales élargies.

Découvrons la géopoétique mise en avant par le poète et penseur écossais Kenneth White et le sentiment biophilique décrit par l'entomologiste américain Edward O. Wilson

La Géopoétique

« Je voyage à travers les Laurentides, en route pour le grand espace blanc du Labrador. Une nouvelle notion en tête : celle de géopoétique. L'idée qu'il fait sortir du texte historique et littéraire pour retrouver une poésie de plein vent où l'intelligence (l'intelligence incarnée) coule comme une rivière. Qui vive ? Voilà la question. Ou peut-être est-ce plutôt un appel. Un appel qui vous attire au dehors. Toujours plus loin au dehors. Jusqu'à n'être plus cette personne trop connue, mais une voix, une grande voix anonyme venant du large, disant les dix mille choses d'un monde nouveau. Il faut bien que cela commence quelque part. Peut être ici, et maintenant... »

Kenneth White, Le plateau de l'albatros, introduction à la géopoétique.

Kenneth White, poète et essayiste d'origine écossaise, s'installe en France dans les années 70, et enseigne la littérature et la poésie contemporaine. En réaction à l'enfermement culturel lié au cadre de vie et au mode de développement occidental, à travers de nombreux ouvrages, il crée une œuvre stimulante, qui alterne récits de voyage, recueil de poésie⁴⁹, essais de résistance culturelle⁵⁰, création de l'Institut International de Géopoétique. Cette œuvre construite par étapes successives, sur plusieurs décennies prend la forme d'ouvrages de voyages, de réflexions, de critiques culturelles, de théorie qui cheminant sur des voies de traverse ouvrent des territoires réels et culturels contre le conformisme et l'étouffement ambiant d'une culture citadine, académique et labellisée. Sa pensée est toute à la description de cet « espace du dehors », dehors géographique, intellectuel et poétique, à partir de l'expérience vécue qu'il offre et de la pensée poétique qu'il permet de contacter. Son œuvre est éminemment topologique et en ce sens intéresse, et nous intéresse et nous inspire. Elle entrelace toujours ouverture et ancrage territorial, et cette ouverture n'apparaît jamais ni comme l'attirance vers une intériorité trop exclusive, ni comme l'appel

⁴⁹ Kenneth White, *Scène du monde Flottant*, Grasset, 1983

⁵⁰ Kenneth White, *Une apocalypse tranquille, crise et création dans la culture occidentale*, Grasset, 1985 et *Une stratégie paradoxale, essai de résistance culturelle*, Presse universitaire de Bordeaux, 1998,

d'une verticalité trop transcendante : Elle est horizontale en ce sens qu'elle nous dirige et se nourrit de l'horizon terrestre, comme lieu, comme inspiration, comme transport. Ce mouvement vers Kenneth White est comme un guide de voyage qui, chemin faisant, nommé avec son talent littéraire, et bien plus que ne parviennent à le faire architectes et aménageurs, l'ancrage géographique de cette voie du dehors. Il donne à sentir les ramifications culturelles, littéraires, théoriques et poétiques qui accompagnent les hommes et les civilisations dans la présence de la Terre, dans sa géographie, sa consistance physique, ses couleurs, ses formes, ses climats, ses mouvements, sa majesté et sa fragilité. Il met en contact horizon terrestre et horizon intérieur, comme une création culturelle et collective qu'il concrétise en 1989 par la création de l'Institut international de géopoétique.

Dans *Le plateau de l'albatros*⁵¹, il présente la nature poétique, culturelle et technique de la géopoétique. Partant du principe que toute culture se fonde sur une poétique et que toute civilisation se rassemble autour d'un motif central (pour les Grecs de l'antiquité par exemple il s'agit de l'Agora et la poésie océanique d'Homère), il se demande ce que pourrait être le motif central et la culture possible aujourd'hui pour en arriver à la conclusion que cela ne peut être que la Terre même et le rapport entre l'être humain et la Terre. Kenneth White ne parle pas d'une Terre « terroir » repliée sur elle-même ni d'une Terre arraisonnée et affaiblie, mais d'une planète concrète et climatique au contact de laquelle la pensée est mouvement, ouverture et poésie. La géopoétique qu'il énonce se régénère en permanence dans l'expérience des paysages, des territoires, pour éviter l'enfermement des définitions définitives et des doctrines circonscrites, et pour déployer dans le même mouvement l'exposition concrète au paysage terrestre et la poétique qui l'accompagne. « *Aux modèles s'opposent les voies, dit Henri Lefebvre, (Au delà du savoir). Il y a une idée nouvelle, la Voie, qui affirme la notion de « praxis » et rend concrètes les idées de trajet et de parcours. La notion de voie interdit de séparer le style de vie et la méthode de pensée, la présence à soi et la présence au monde*⁵² ».

Kennett White rend palpable cette sensation géopoétique, qui ne se veut pas une construction rigide mais garde au contraire toujours ce caractère d'appel de la sensation, comme un effleurement de monde à entretenir, à

⁵¹ Kenneth White, *Le plateau de l'albatros, Introduction à la géopoétique*, Grasset, 1994

⁵² Kenneth White, *La figure du dehors*, Grasset, 1982, page 19

construire. La sensation de monde qui émerge de la géographie terrestre est alors une invitation à élargir nos imaginaires bâtisseurs, à imaginer de nouvelles rencontres entre constructions et horizons et à remettre au centre de nos pratiques d'aménagement la question de fond comme le rôle essentiel que peut jouer la poésie. Cette poésie, forte de son ouverture à la planète, peut alors générer un rapport au monde inédit, auquel l'architecture sensible à de tels enjeux mais de manière intuitive et minoritaire, pourrait alors participer plus activement.

Un étrange sentiment d'amitié avec le monde physique

Je suis obligé de parler de la faune et de la flore, des gaz et des océans qu'il contiennent, de me servir des termes mêmes de ma passion terrestre si je veux comprendre sensuellement la passion générale de la création. Car un peuplier qui bruit dans le vent, je le comprends avec mon corps, un chat qui joue au soleil ou l'éclair verdâtre de la truite dans le ruisseau brun, je les comprends avec mon corps, ces images ont un dynamisme sensuel qui me permet de créer des équivalences. C'est le mieux de ce que je peux faire pour animer subjectivement autour de moi-même la création objective qui sans cesse me crée.

Jean Giono, « Les grandeurs libres », in Le poids du ciel, Gallimard, 1938

L'horizon des dérèglements climatiques, écologiques, l'épuisement des ressources et le stress hydrique nous font entrevoir les dysfonctionnements de notre relation au réel, comme si une menace se déployait dans notre accord avec l'environnement, et en même temps, il nous arrive de temps en temps d'apprécier une sorte de merveilleuse adaptation avec ce qui nous entoure. Il nous arrive de nous étonner de cette fondamentale familiarité avec les choses alentour, comme une portance fondamentale du réel, une fraternité environnementale sous-jacente. Ce sentiment d'amitié avec le monde physique apparaît dans des lieux divers : c'est parfois le fait de créations humaines, un travail spécifique d'aménagement urbain, architectural ou paysager, c'est d'autres fois la rencontre plus fortuite avec des éléments de nature. Mais

à chaque fois nous faisons l'expérience d'une assise environnementale dont on peut comprendre certaines modalités de manière très matérielle, très concrète : elles sont à peine cachées, juste sous-jacentes, non pas liées au caractère subjectif de l'expérience, mais au contraire aux paramètres physiques qui traversent l'englobant et l'englobé, qui sont communs à ce qui environne et ce qui est environné, comme le partage d'une conformation commune.

Ainsi certaines caractéristiques physiques de notre environnement, moins remarquables à première vue que les océans, les montagnes ou les grands phénomènes climatiques, participent de manière déterminante à la structuration des formes et des organismes que nous sommes comme de celles qui nous entourent⁵³.

Arrêtons-nous pour commencer sur certains traits liés à la nature physique de l'espace, à sa structure propre, à certains aspects de la nature physique des choses qui nous entourent. Contrairement à ce que l'on imagine couramment l'espace n'est pas un vide mais un continuum qui impose ses lois aux objets. Du fait de son "invisibilité", on a pris l'habitude de se le représenter comme une toile de fond passive alors qu'à l'inverse chaque forme, chaque objet, chaque agencement paye pour exister spatialement un tribut aux diktats structurels de l'espace tridimensionnel. C'est au cours du XXe siècle que s'implante en physique l'idée selon laquelle l'espace a réellement une structure matérielle. Etant donné que nos mécanismes sensoriels et notre cerveau sont adaptés à l'espace, cette idée nous dérange : nous sommes un peu comme le poisson qui aurait du mal à découvrir les effets de l'eau. Mais l'espace n'a pas la passivité d'un simple système de coordonnées. Il faut plutôt le concevoir comme un principe actif doté de propriétés qui nous définissent en grande partie et ainsi notre assise dans le monde physique est régie par ces règles structurelles de l'espace tridimensionnel, règles qui imposent à tous de strictes conditions de formes et de proportions, mais qui constituent aussi le canevas d'une commune condition spatiale. Par exemple, dans un espace en trois dimensions, lorsqu'un objet augmente en taille, sa surface et son volume croissent à des taux profondément différents. S'il est deux fois plus grand, sa surface est multipliée par quatre et son volume par huit. S'il est 32 fois plus grand, sa surface est 1 024 fois plus grande et son volume 32 768 fois plus

⁵³ Peter S. Stevens, *les formes dans la nature*, Editions Seuil Science ouverte - Edition originale, *Pattern in nature*, Little, Brown & Co Inc. 1976

imposant parce que les dimensions linéaires croissent de manière simple, celles liées à sa surface au carré, celles liées au volume au cube. On ne se représente pas assez l'impact de ces différences d'accroissement entre les dimensions linéaires, surfaciques et volumiques dans la réalité des formes et des stratégies adaptatives. En effet, dans l'organisation physique des objets et des organismes, certaines fonctions sont dominées par la surface d'échange externe, d'autres sont liées au poids, d'autres au volume, d'autres à la tension superficielle externe : des registres de forces et de conformation dominant à certaines échelles et non à d'autres. Illustrons ces effets de conformation en observant la croissance d'un arbre. A partir de la première pousse, faite d'un minitronc avec une seule feuille, une stratégie de branchement se déploie dans le souci de préserver ce ratio volume/surface, permettant à l'arbrisseau de maintenir des échanges suffisants entre carbone atmosphérique et lumière solaire. Cette croissance engendrera des milliers de feuilles et de racines. Les chiffres sont explicites. Juste éclosion de sa bogue, la jeune pousse d'un châtaignier possède une seule feuille ; un châtaignier de 8 mètres déploie une surface de 340 m² et un arbre de 50 mètres de haut possède pour sa part 37,5 hectares de surface aérienne et 162 hectares de surface souterraine, soit près de 200 hectares au total.

Ce premier exemple nous fait sentir la puissance de ces conformations. Nous découvrons combien les échanges internes/externes sont profondément différents entre petits et gros organismes. Nous voyons comment s'imposent des déterminations formelles en relation à la dimension absolue des objets et organismes.

Obligés de faire avec ces spécificités de la tridimensionnalité de notre espace, de nombreux stratagèmes se déploient pour maintenir un ratio volume/surface indispensable à la stabilité et à la vitalité des différents éléments. Les scénarios sont connus : amincir, pousser des poils, brancher, plisser, étirer, creuser. Quoiqu'il arrive la structure de l'espace impose que des agencements de certaines tailles aient certaines formes.

Nous découvrons ici combien les règles de l'existence spatiale sont strictes et contraignantes : elles concernent tout ce qui existe avec des influences strictes selon les dimensions.

On retrouve les mêmes contraintes au fondement des lois de la statique dans le calcul des poutres et des poteaux. Une poutre de 1,80 m de long s'affaissera environ 1300 fois plus sous l'effet de son poids qu'une allumette semblable de 5 cm de long (et donc 36 fois plus courte), et ce simplement du fait de sa dimension. Pour contrebalancer cette fragilité

qui par exemple chez l'animal s'accroît avec la taille, les membres s'épaississent, se raccourcissent, et l'ensemble du squelette devient plus volumineux et plus lourd. Le poids du squelette représente 8 % du poids total pour la souris et le roitelet, 14 % pour un chien, et 18 % pour un homme.

En ce sens le géant de Gulliver est tout simplement impossible : avec ses 20 mètres de haut, il ne pèserait pas 10 fois plus qu'un humain corpulent, mais 90 tonnes, soit 1200 de plus. Un tel poids ne serait pas supportable pour des jambes de chair et d'os.

Taille des muscles, volume, masse et chaleur corporelles, déperditions sont ainsi proportionnels à la taille absolue de chaque organisme. Les petits animaux produisent plus de chaleur pour compenser les pertes superficielles, ce qui accroît la quantité de nourriture dont ils ont quotidiennement besoin. L'homme mange 1/50 de son poids en nourriture chaque jour ; la souris plusieurs fois le sien passant tout son temps pour maintenir sa température constante et son sang chaud. Ainsi les niveaux d'organisation sont cadrés en dimensions.

D'Arcy Thomson⁵⁴ dans son ouvrage *Forme et croissance* a montré que l'échelle de taille des mammifères s'interrompt brutalement vers le bas, vers 5 grammes : un mammifère plus petit que la souris est impossible (ce petit rongeur a déjà recours à 700 battements de cœur à la minute contre 35 pour l'éléphant). De même, il explique en quoi forme et taille du corps humain sont déterminées en grandeur absolue, compte-tenu entre autres du système respiratoire que nous lui connaissons.

La connaissance de ces quelques règles explique la silhouette balourde des animaux de grande taille, l'épaississement des pattes d'un éléphant comparées à celles d'un papillon, l'apparence élancée des arbrisseaux comparée à la stature trapue des grands arbres. Ce conditionnement de l'espace tridimensionnel permet aussi aux pommes de tomber puisque leur poids croît au cube (en fonction de leur volume) alors que ce qui les tient accrochées aux branches dépend de la section de la tige et n'augmente qu'au carré : la différence de croissance entre ces deux valeurs préparant inévitablement le décrochage du fruit. Et peut-être plus explicite encore, bien que l'acier et le béton soient plus résistants que la paille, l'élancement d'un épi de blé parce qu'il est petit dépassera toujours de beaucoup celui du plus ambitieux des gratte-ciel.

⁵⁴ D'Arcy Thomson, (1860-1948), savant écossais inclassable diplômé à la fois en lettres classiques, mathématiques, zoologie, il publie en 1917 l'ouvrage *Forme et croissance* dans lequel il étudie la morphogenèse des organismes vivants.

On voit donc que chaque forme possède son propre domaine de dimension, avec des limites supérieures et inférieures. On comprend qu'à l'intérieur d'une classe de forme, les propriétés des petits ne sont pas celles des grands. Et qu'il ne peut exister d'arbres ou d'animaux que dans certaines conditions de forme et de taille.

Arrêtons-nous ici pour établir quelques premières constatations :

- De mêmes contraintes matérielles relient toutes les formes prenant corps dans l'espace : par ce conditionnement partagé aux diktats de l'espace tridimensionnel, elles supportent une commune condition spatiale.
- Humains, non-humains, constructions, végétaux, animaux et planètes, nous partageons les mêmes modalités d'ancrage dans le monde matériel, des contraintes sous-jacentes qui fabriquent des conditions de cousinage. Bien qu'invisibles, des contraintes spatiales influencent les modes d'existences, d'assemblages, d'échelles, de formes.
- Les contraintes liées à la structuration tridimensionnelle de l'espace empêchent définitivement le lion de voler et le rouge-gorge de rugir : elles déterminent les conditions de dimension de notre assise dans le monde concret.
- Tout ne peut pas avoir n'importe quelle forme à n'importe quelle taille. Les choses n'ont pas n'importe quelle dimension. Nous habitons donc un environnement formé, structuré et dimensionné strictement en magnitude (effet de taille absolu) et en proportion.
- Comme tous les objets qui nous environnent, nous aussi Humains, sommes physiquement inscrits dans une dimension absolue, comme une adresse ou une identité particulière dans le jeu des dimensions possibles eu égard aux contraintes de l'espace.
- Notre viabilité d'humains nous inscrit dans cette dimension-là face aux autres éléments qui nous environnent. Notre forme, notre corpulence, notre anatomie, notre centration existentielle, le déploiement de notre cerveau, de nos capacités cognitives, de notre esprit se font donc à partir d'une certaine taille : ni celle d'un puceron ni celle d'une baleine.
- Toutefois nous partageons avec les non-humains (choses, animaux, phénomènes physiques), cette communauté de soumission aux conditions que l'espace pose de manière sous-jacente à notre existence physique, à notre matérialité, à notre incarnation
- Nos constructions aussi prennent corps dans ce faisceau de contraintes. Contraintes que l'on retrouve dans les lois de la statique, dans

l'assemblage des matériaux, mais aussi dans la capacité des architectures à tisser des liens avec la dimension de nos corps comme à faire écho aux étendues plus vastes des sites.

- La connaissance et le jeu avec ces contraintes sont évidemment à la base du savoir-faire architectural, dans ses aspects autant spatiaux, que structurels ou encore tectoniques. Dans un texte intitulé *Bigness ou le problème de la grande taille*, paru dans un ouvrage *S,M,L,XL*⁵⁵ L'architecte hollandais Rem Koolhaas a mis en évidence les effets de perturbation qui apparaissent autour des bâtiments de grandes dimensions. Il y fait mention de la bizarrerie spécifique de la grande dimension, de l'effet d'imposition d'une certaine disproportion comme de ses potentialités poétiques, ou encore de la puissance d'étrangeté, d'amplification ou de domination qui se révèle à l'occasion.

Tout un champ de perception et d'évocation, un jeu architectural contemporain se prolonge de cette volonté de jouer avec les contraintes de l'espace tridimensionnel pour en faire sentir la sourde consistance.

Ces quelques données concrètes sur les paramètres physiques de notre ancrage dans le monde sont, nous semble-t-il de nature à élargir notre sens de la communauté physique que nous formons avec les choses qui nous entourent : elles nous aident à entretenir notre sentiment d'amitié avec la dimension concrète du monde.

⁵⁵ Rem Koolhaas, Traduction française dans la revue *Criticat*. n° 1, janv. 2008

L'empathie : des corps qui parlent aux corps

Corps-à-corps avec les pierres

La photo d'architecture est dominée par une culture du lieu vide. La plupart du temps les bâtiments sont présentés sans habitants avec éparces quelques silhouettes floutées pour donner l'échelle. Rien ne permet de se projeter par l'usage dans les lieux. Et l'on est en face d'un art de spécialiste qui ouvre une appréciation de la pureté de la conception et de la prouesse de la réalisation détachée d'une référence à un fonctionnement concret, oubliant que les bâtiments sont construits pour répondre à des besoins humains, qu'il s'agit de lieux de travail, de logements qui prennent sens lorsqu'ils sont habités par les hommes qui s'en servent pour leur survie.

Le grand historien de l'art allemand Heinrich Wölfflin (1864-1945) s'est intéressé spécifiquement à l'architecture dans un petit ouvrage intitulé *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*⁵⁶ dans lequel il livre une approche opposée à cette appréciation plastique que valorise tant la photographie d'architecture. Mettant en avant son expérience directe des bâtiments, il se demande : « *comment l'expression d'une forme peut-elle être expliquée par des sensations musculaires ?* »⁵⁷. Il souhaite éviter l'erreur qui consisterait, compte-tenu de la dimension corporelle des œuvres architecturales, à identifier les formes à leurs seules qualités optiques du fait que c'est à partir de l'œil qu'elles sont perçues. Il présente alors l'hypothèse selon laquelle les formes corporelles (celles qui existent par leur masse, leur volume), ne peuvent avoir du caractère que parce nous possédons nous-mêmes un corps.⁵⁸ Il fait remarquer que si nous étions uniquement voyants, nous n'aurions du monde corporel qu'un jugement purement esthétique, et que c'est à partir de notre consistance corporelle, à partir de notre expérience osseuse et musculaire de la pesanteur, de la contraction, des forces de la statique que nous avons condensées en nous, que nous pouvons éprouver l'état des formes qui nous sont extérieures. C'est d'avoir porté des pierres, senti la

⁵⁶ Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture* Edition de la Villette, 2005, (première édition en langue allemande en 1886).

⁵⁷ *Ibid*, page 25

⁵⁸ *Ibid*, page 26

pesanteur en grimpant des escaliers, éprouvé notre corps fatigué que nous pouvons, comme de l'intérieur, sentir la majesté d'une colonne ou comprendre le désir de toute matière de se répandre telle une ruine sur le sol. Son approche se fonde donc sur une relation directe entre les pierres assemblées et les corps mobiles qui dialoguent de l'intérieur à partir d'un langage de poids, de volume, de force, de dimension. Son propos se déploie ensuite vers la recherche de la signification de l'architecture, mais il nous intéresse de noter ici l'importance que Wölfflin donne à cet engagement du corps tout entier dans la rencontre et l'assimilation de l'architecture. L'organisation de notre corps propre est la forme à partir de laquelle nous découvrons le corporel. Nous pénétrons dans l'objet architectural à partir d'un sentiment corporel direct, comme un corps-à-corps précédent toute autre élaboration.

Décentrement du point de vue

Pour le psychologue, l'empathie est une disposition psychique permettant de se mettre à la place d'autrui, l'intuition de ce qu'éprouve l'autre dans ses états affectifs, le ressenti et la compréhension du milieu du point de vue de l'autre, comme si plusieurs sujets se rejoignaient sans distance, dans une sorte d'immédiateté de l'actualité affective. L'empathie apparaît comme le champ des ressources cognitives que l'on peut mobiliser pour une compréhension du monde élargie aux points de vue de l'autre.⁵⁹

Nous empruntons ce terme de manière incertaine et prospective. Pour les psychologues et les éthologues, le partage d'une même réalité affective exige des modes d'échange qui s'ancrent dans des entités vivantes pas trop éloignées. Etre en empathie avec un chimpanzé est reconnu, avec un chat passe encore, mais avec un poisson rouge, un ver de terre, une forêt ou une montagne devient plus difficile à comprendre. Nonobstant, nous sentons que cette capacité de réception fait écho à des modes d'appréciation en lien avec ce qu'institue l'architecture, ou encore que le foisonnement de la part indistincte de notre lien au lieux ne peut que s'enrichir des possibilités ouvertes par les réflexions sur cette très ancienne habileté humaine, permettant de participer à l'élargissement de notre culture environnementale, par une capacité à habiter le monde d'autrui, non pas par connaissance stricte mais par appréciation affective. L'empathie, qui vise à décentrer son point de vue pour éprouver et comprendre du point de vue de l'autre ce qu'il ressent laisse entrevoir un

⁵⁹ *L'Empathie*, sous la direction d'Alain Berthoz et Gérard Jorland, Odile Jacob, 2004

élargissement des informations potentiellement émises par l'environnement, amis dans l'exposition instantanée de nos corps sans recours à une cartographie préalable ou à un étalonnage rationnel des messages reçus. Elle met en mouvement les limites de nos capacités de réception et comme technique de décentrement de son attention pour donner la primauté à l'autre, elle dialogue donc de manière intime avec la phénoménologie qui d'une certaine manière fonctionne aussi par mise en suspension de ses habituels canaux de réception. La phénoménologie est une philosophie qui interroge les conditions de fabrication de notre vécu, l'univers relationnel qui le fonde et la place donnée à l'autre. Mais dans la démarche philosophique qui ne se limite pas uniquement aux autres êtres humains et peut embrasser un champ plus vaste.

Il convient toutefois d'observer la nature de cette relation empathique qui peut se décliner dans une palette assez large : de la distanciation à la fusion, de la contagion émotionnelle à la résonance passive, de l'expérience de la compassion à la transposition intentionnelle en imagination, de l'identité affective avec la simulation projective et perceptive, on rencontre différentes manières d'être informé ou impliqué affectivement. Elles permettent d'interroger plus précisément la nature et les qualités du sentiment d'élargissement que procurent certaines expériences architecturales. Il convient de ne pas « s'emballer », de rester au plus près des entités formelles, biologiques, écologiques, climatiques, végétales, hygrométriques, géographiques, avec lesquelles nous partageons un sentiment d'habitation commune et de se demander comment émerge ce qui nous apparaît alors comme les qualités de systèmes émetteurs dotés d'intériorité ?

S'ouvre au moins une relativité du sens d'être, dans la proximité du différent de soi, une simulation mentale de la subjectivité au contact d'autrui, des non-humains, de la nature plus secrète des choses pour reprendre les expressions de Jean-Luc Petit⁶⁰.

La dimension politique des non-humains

Prendre le point de vue d'entités non humaines apparaît aussi comme une invitation politique que l'on voit s'énoncer, en dehors de toute psychologie, dans les sollicitations d'un anthropologue, Bruno Latour et d'un philosophe, Michel Serres. Bruno Latour appelle à une représentation politique des non-humains dans un mouvement critique

⁶⁰ « Empathie et intersubjectivité », in *L'Empathie*, sous la direction d'Alain Berthoz et Gérard Jorland, Odile Jacob, 2004

vis-à-vis de la modernité et dans une pensée de l'écologie politique⁶¹ : Michel Serres dans sa volonté de construire un contrat naturel qui vienne élargir l'héritage du contrat social du XVIIIe siècle et de participer au débat menant à la régulation de la crise climatique.⁶² Ces propositions nous poussent à engager nos ressources cognitives à des fins de compréhension non pas d'autrui mais d'autres « étants » avec qui nous partageons l'habitat terrestre et qu'il convient d'abord d'écouter puis à qui il faut donner la parole. On peut se dire que la seule analyse scientifique pourrait instaurer ce besoin de rééquilibrage des écosystèmes ou bien sentir le caractère apocalyptique d'une convocation politique par anticipation des futurs condamnés d'un déluge imminent, (la montée des eaux). Mais on peut aussi percevoir dans cette volonté de donner la parole à ceux qui n'en sont pas dotés non plus une posture scientifique mais l'instauration d'une transduction qui s'apparente alors à la reconnaissance d'un élargissement de notre capacité à sentir la réalité de l'environnement avec des compétences qui échappent à la mesure objectivée de la science mais qu'il est nécessaire d'utiliser aujourd'hui pour élargir nos modes de représentation et d'intervention.

⁶¹ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1997 et *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, La Découverte, 1999

⁶² *Le contrat naturel*, François Bourin, 1990 et *Biogée*, Le Pommier, 2010

A propos du sentiment océanique

*There's a natural mystic
Blowing through the air
If you listen carefully now you will hear
Though I try to find the answer
To all the questions they ask
Though I know it's impossible
To go living through the past
Don't tell no lie
There's a natural mystic
Blowing through the air*

*Bob Marley, « Natural Mystic »,
Exodus, 1977,*

*Ce qui compte n'est plus l'énoncé du vent, mais le
vent*

Georges Bataille, L'expérience intérieure

Au début du XIXe siècle, en Occident, la sensibilité romantique a mis sur le devant de la scène toute la richesse de l'aventure intérieure que procure la rencontre avec la nature. Les éléments du vocabulaire romantique du XIXe siècle encourageaient à "s'absorber dans", à "s'épuiser dans", à "être sollicité par", à "être en affinité élective avec" et la nature apparaissait comme un lieu où retrouver à chaque fois la part d'énigme de notre sensibilité, l'interrogation de notre relation au lieu et au monde. Pour le dire avec un autre vocabulaire, et en ce sens les propos du poète Lenz cités en exergue à cette première partie sont précis, il semble que le périmètre de notre appareil sensoriel ne soit pas précisément clos. Si le cadre romantique des Alpes était pour Goerg Büchner propice à une exacerbation des sens à la rencontre avec les pierres, les ruisseaux, notre propre expérience de la nature et de l'architecture nous met souvent au contact de moments semblables, ou s'entremêlement corps et monde engageant notre appareil sensoriel dans

ce qui apparaît comme un sentiment d'acuité particulier, une capacité de partage avec les éléments environnants.

Ces expériences rapportées par les romantiques sont aussi des états émotionnels ou affectifs intenses, exceptionnels, des situations psychologiques limites. Toutefois, la sensation architecturale qui a ici toute notre attention ne peut se penser séparément d'une certaine connaissance de ces expériences limites, de ces impressions étranges que le romancier français Romain Rolland a nommées comme un « sentiment océanique » dans la correspondance qu'il a entretenue sur ces états avec Sigmund Freud. Sauf que cette notion embarrasse le psychanalyste qui va développer une réflexion sur ces sollicitations et répond à Romain Rolland d'abord par une lettre de juillet 1929 où il lui livre son désarroi face à de tels états « *Combien me sont étrangers les mondes dans lesquels vous évoluez ! La mystique m'est aussi fermée que la musique* »⁶³. Il revient un peu plus tard sur cette question de manière indirecte mais plus détaillée, dans la première partie de son ouvrage *Malaise dans la civilisation*⁶⁴. Pour Freud, ce qu'il reprend alors dans sa description comme « un sentiment d'éternité, de quelque chose de sans bornes et de sans limites » doit être appréhendé de manière rationnelle, soit comme l'expression d'un narcissisme primaire illimité soit comme résurgence d'une phase primitive du sentiment de moi antérieur spécifique au nourrisson, soit comme reviviscence d'un mode archaïque d'expérience d'avant la séparation du moi, soit comme une nostalgie des origines ou encore un phénomène d'autoperception. Dans un beau petit livre intitulé *La mystique sauvage*⁶⁵, le philosophe français Michel Hulin analyse la position de Sigmund Freud, et montre de manière convaincante la méfiance du psychologue, son refus d'appréciation de certaines données par ce qu'elles rentrent en contradiction avec la construction théorique qui l'occupait. Mais l'ouvrage de Michel Hulin ne se cantonne pas au scepticisme ou au refus de l'inventeur de la psychanalyse face à de telles situations, et présente de nombreux récits de mystiques sauvages, d'expériences spontanées, qui ne sont pas répertoriés comme des mystiques au sens traditionnel du terme mais émergent d'individus différents, vivant à des époques différentes.

⁶³ Ces éléments de la correspondance entre Romain Rolland et Sigmund Freud sont tirés de l'ouvrage d'André Comte-Sponville, *l'esprit de l'athéisme, introduction à une spiritualité sans Dieu*, Albin Michel, 2006.

⁶⁴ Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation*, Ed Point Essais 2010, (Première édition en langue allemande, 1929)

⁶⁵ Michel Hulin, *La mystique sauvage*, PUF, 1993

Il nous intéresse de prendre connaissance de telles expériences rapportées parce qu'elles participent de notre enquête sur les contours de nos habiletés, de nos compétences sensorielles. Par exemple dans le récit d'un citoyen américain que Michel Hullin rapporte⁶⁶ « *Soudain chaque objet dans mon champ de vision se mit à assumer une forme d'existence d'une curieuse intensité. En fait toutes les choses se présentaient munies d'un dedans, semblaient exister sur le même mode que moi-même, avec une intériorité propre, une sorte de vie individuelle, Et vues sous cet aspect, elle paraissaient toutes extraordinairement belles* » ou encore plus loin, il livre le fragment autobiographique d'un autre personnage « *Mais je ne perdais pas conscience. C'était plutôt l'impression contraire que j'aurais eue : ma pensée au lieu de disparaître à force de se diviser, se concentrait, se densifiait en boule chaude au fond de mon corps, puis sans métamorphose discernable, se répandait en nappe dissolvante à travers l'espace. Étais-je aspiré par l'univers, ou l'univers pénétrait-il en moi ? Ces expressions n'ont guère de sens en l'occurrence puisque les frontières entre mon corps et le monde s'évanouissaient ou, plutôt, semblaient n'avoir été qu'une hallucination de la raison qui fondait au feu de l'évidence* » (page 53).

Albert Camus, dans son recueil de nouvelles intitulé *Noces*, rapporte aussi ces séquences d'une grande intensité, qu'il s'agisse de son séjour en Toscane ou de la journée qu'il passe dans les ruines de Tipasa. Ces noces avec le monde relèvent aussi d'un sentiment d'intense exposition ou d'une rencontre avec l'alentour lorsque les choses révèlent leur immanence. De telles expériences, qui se situent de fait au dehors des cadres de la psychologie ordinaire, touchent chez ceux qui en parlent un sentiment de vérité d'ancrage dans le monde, une intensité de vécu, qui doivent être pris en compte. N'est-ce pas une telle vibration de la lumière qu'il voit scintiller sur la montagne Sainte-Victoire que Cézanne part retrouver chaque matin ? Ne sont-ce pas aussi les liens entre expériences spirituelles, poétiques et intérieures que Georges Bataille esquissait dans *L'expérience intérieure*⁶⁷ ?

Ces expériences de mystique naturelle sont des états rares mais intéressants en ce sens qu'ils dépeignent comme un soubassement étrange de notre champ relationnel avec les lieux et le monde. Ces récits touchent du doigt une des conditions de notre assise dans le réel dont on voit bien qu'elle n'est pas du registre de la pure fonction, de la pure

⁶⁶ *Ibid*, page 45 et suivantes

⁶⁷ Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, édition Gallimard, 1954

ustensilité, de la pure raison. Ces grandes aventures sont des expériences de dilatation, d'illimitation pendant lesquelles les frontières entre le corps et le monde s'évanouissent : les récits rapportent combien les éléments sensoriels et émotifs sont présents, combien l'expérience de plénitude est palpable dans une relation soudainement amplifiée avec l'alentour où acuité et beauté semblent aller de concert.

Dans certaines œuvres architecturales, dans certains lieux, il semble que les parois, les ombres, les matières, les volumes, les couleurs et leurs reflets semblent comme habillés d'une immanence particulière. De tels lieux offrent aux corps un sentiment double, à la fois d'assise et d'ouverture avec l'alentour comme avec la présence la plus concrète de l'environnement qui apparaît alors dans une consistance plus intense et plus proche.

Une telle terminologie non fixiste peut paraître floue. Elle prend le risque d'une dynamique qui peut sembler ambiguë et ainsi ouvrir le flanc à la critique de l'empirisme ou du rationalisme qui ne manquent pas, utilement, d'énoncer le risque d'une confusion osmotique, d'une dilution du sujet dans la chair du monde pour reprendre les critiques faites en son temps à Maurice Merleau-Ponty.

Toutefois on doit reconnaître pour chacun la possibilité de porter crédit à sa propre expérience, et sans doute collectivement de travailler le plus logiquement possible au dépassement de la rigidité des anciens dualismes.

De l'approche phénoménologique du sentir

« Viens dans l'Ouvert, ami ! »,

Hölderlin, *Ode à Lauder*

Henri Maldiney médite longuement, dans un dialogue avec les œuvres, avec les poètes, avec les artistes, sur l'expérience de l'ouverture. Comme ici devant *Le paysage de polder* de Jan van Goyen, « *Voici l'homme debout dans un polder de Hollande. Qu'est-il dès qu'il s'éprouve dans son environnement ? – Un homme débordé par l'espace qui de toutes parts l'enveloppe et le traverse, et qu'il hante lui-même de toute sa présence, perdu entre l'immensité découverte du ciel et l'étendue rayonnante de la terre au large de ses pas. Qu'il tente d'accueillir et de recueillir ici, dans sa conscience de soi, où dans une parole signifiante, l'espace omniprésent dans l'amplitude duquel il a lieu, ou simplement d'exprimer par un geste ou un cri l'hypothèse vécue que les lointains du paysage ont sur sa présence proche ; qu'il tente en somme d'égaliser l'espace où il existe, il éprouvera son impuissance, il s'éprouvera lui-même comme présence en échec : l'espace est inégalable.*⁶⁸ » Seule l'œuvre d'art peut nous transporter, nous mettre en mouvement, nous proposer une expérience particulière qui témoigne de la situation humaine vécue par l'artiste et nous faire vivre, face au tableau, ce déplacement de notre centre de gravité sous la dynamique du sentir ou de l'espace et au rythme que l'œuvre assemble et déploie. L'exposition à l'œuvre met en tension des sensations contradictoires : elle nous expose simultanément et contradictoirement à l'espace du monde et à celui de notre moindre sensation face à elle. En face de la peinture de paysage, mais à partir de cette expérience de l'œuvre en face des paysages, Henri Maldiney généralise en quelque sorte cette capacité de transport plus vaste que porte de manière centrale la présence de l'horizon « comme lorsqu'au détour d'une rue, un visage, une voix, une flaque de soleil sur un mur ou le courant du fleuve déchirant tout à coup la pellicule de notre film quotidien nous fait la surprise d'être et d'être là. Le Réel c'est ce qu'on n'attendait pas - et qui toujours pourtant est toujours déjà là. A travers une sensation dont l'apparence n'est pas court-circuitée, de

⁶⁸ Henri Maldiney, *Regard, Parole, Espace*, l'Age d'Homme, Lausanne, 1973, page 152

l'apparaître se réalise « l'Urdoxa », la croyance originaire du réel : il y a et j'y suis ». L'accès au réel est un art de se laisser surprendre, de se laisser déplacer, par l'œuvre d'art mais aussi par l'inattendu de l'ouvert, du sentir.

Dans un autre ouvrage, *Art et Existence*, il revient encore sur l'exposition à l'œuvre et s'engage dans une longue méditation avec Cézanne, dont il retient l'extase devant les couleurs et les paysages. Cézanne voit du bleu, voit des taches de couleur qui mettent en déroute la perception objective du monde, qui produisent une diffraction de la réalité et le conduisent vers des moments purement phénoménaux auxquels ne correspondent ni prédicats d'objets, ni qualités de choses, mais comme la puissance d'un monde qui serait là avant l'exposition universelle des choses⁶⁹. La libre apparition de la couleur déliée de toute fonction représentative apparaît comme accès au grain primordial du monde, comme fondation de l'originaire. Pour Henri Maldiney, la fondation originaire du « Il y a » se produit dans le sentir (page 24). C'est ce que Cézanne lui permet de nommer, dans sa récurrence à contacter ce qui apparaît comme un ensemble de sensations confuses que nous porterions en naissant, que le peintre chercherait à retrouver et parviendrait à partager dans une représentation qui ne peut être ni d'ordre strictement informative, ni dans la simple obéissance à un code, car code et sentir sont pour ici antinomiques.

Henri Maldiney développe une réflexion esthétique particulièrement éclairante pour notre propos : au delà de l'art et des œuvres, elle s'intéresse à la réceptivité sensible.

Son approche par les œuvres, les artistes, son attention à l'instant de réceptivité comme ouverture sont en soi une source d'information importante sur un des aspects bien spécifiques du sentir, qu'il nomme comme un point d'émergence dans lequel nous sommes co-naissants au monde⁷⁰, dans un instant d'authentique réalité. Il nomme donc dans cette expérience du sentir, comme une ouverture inaugurale du monde qu'il nous encourage à ne pas confondre avec le flot de renseignements que l'on nomme information. Car cette information à laquelle l'œuvre nous donne accès est à un autre niveau, à un niveau de primitivité où elle donne forme, comme une présence amenée à soi-même, un événement, une genèse de soi-même en relation avec l'ouvert du monde.

⁶⁹ Henri Maldiney, *Art et existence*, Klincksieck, 2003, page 23.

⁷⁰ *Ibid*, page 267

Une phénoménologie du sentir est de fait une inscription par le corps, qui accepte le déplacement des catégories habituelles. Il dialogue avec Descartes, avec la clarté de cette séparation entre sujet et objet qu'il garde à l'esprit, non pas comme un état permanent qui définirait l'humain mais comme une expérience parmi d'autres. Si Descartes avec son Cogito, instaure la première étape d'une phénoménologie de l'esprit qu'Hegel portera à son maximum d'intensité, la phénoménologie du sentir que déplie Henri Maldiney s'intéresse, s'immerge dans les zones plus troubles où s'entremêlent dans un mouvement commun sujet et objet, corps et monde.

L'œuvre nous donne à vivre un moment apparitionnel⁷¹. En face de Lascaux, il découvre que le geste du peintre est conservé par le rythme des formes, et qu'à partir de lui nous sommes « non pas à l'œuvre mais à nous-mêmes et à tout ». Il y a création en ce sens que nous « devenons » par le fait que quelque chose a lieu, et ce quelque chose n'a lieu que dans ce mouvement de devenir qui émerge dans le sentir : la réceptivité est remplie par cela même qui l'ouvre. Chaque nouveau face-à-face avec l'œuvre la réinstitue contemporaine du spectateur parce qu'elle le rend contemporain de son instant, dans une respiration face à l'œuvre où se succèdent l'expiration de ce qui nous atteint depuis l'œuvre et l'inspiration de ce qui nous emmène vers ces formes, pour se trouver alors au centre d'un monde qui s'ouvre simultanément dans les dimensions du proche et du lointain. D'où l'importance pour Henri Maldiney de ce poème d'Hölderlin, cette invitation à l'ouvert qui se trame dans l'œuvre, cette présence qui n'est pas uniquement proximité mais aussi formidable dilatation, la création d'une nouvelle profondeur de champ existentielle.

⁷¹ Henry Maldiney, *Regard Parole Espace*, L'âge d'Homme, Lausanne, page 139

Relevé de découvertes

Nos perceptions sensorielles, enchevêtrées de significations, dessinent les limites fluctuantes de l'environnement où nous vivons, elles en disent l'étendue et la saveur.

David Le Breton, La saveur du monde, page 15

L'architecte doit mettre la prose fonctionnelle de l'espace en état de fonctionnement poétique, pour que l'homme de chaque jour habite poétiquement sur la terre.

Henri Maldiney, Avènement de l'œuvre, page 32

Que retenir de ce parcours à la découverte de l'assise sensorielle de l'expérience architecturale ?

- Nous sommes au contact d'une réalité qui bruisse de partout et dont on ne contacte qu'une faible partie. Le monde n'est pas le décor où se déroulent nos actions, mais notre milieu. Nous sommes immergés dans un environnement qui nous dépasse, mais qui aussi est fondamentalement en lien avec les sensations que nous en recevons, comme si les choses n'existaient pas en soi mais sont toujours investies d'un regard ou d'une valeur qui les rend dignes d'être reçues.

- Chaque société dessine alors son organisation sensorielle propre et l'architecture en construit alors le référentiel le plus partagé. Elle institue dans la pierre, pour une durée assez longue, des usages, de nouvelles conditions d'ambiance, de nouveaux univers sensoriels, de nouvelles interfaces au monde du sensible.

Par toutes les expériences qu'elle propose, elle permet chaque jour de constater combien l'assise sensorielle de notre relation à l'environnement est multiple : parfois stable et centrée, parfois délimitée, parfois ouverte, parfois indéfinie ou illimitée. Il nous faut accueillir ces dimensions, même

les plus énigmatiques, sauf à se résoudre à nous enfermer dans un carcan rationaliste. Mais cette ouverture n'est pas pour autant un processus déstructurant : au contraire, elle dilate le cadre de notre assise dans le monde à la mesure de la capacité (ou du besoin) de création de l'homme et du potentiel d'innovation qu'offre ici l'architecture.

Reste toujours en chantier la question du sens de cette aventure sensorielle. S'agit-il uniquement d'ambiances ? Entre le « fun shopping » des galeries marchandes et la rationalité des réseaux qui offrent encore du temps urbain dégradé, entre des bâtiments sur-maquillés qui tentent maladroitement de conjurer ce temps de crise et la rencontre de lieux superbes, puissamment accueillants et stimulants, le registre du sensoriel semble éclaté.

L'élargissement de notre capacité à sentir apparaît aujourd'hui plus qu'hier important autant pour éviter de se soumettre au diktat de la rationalité que de se satisfaire de pitances sensorielles hallucinatoires.

Reste alors un chemin à défricher, à rendre plus présent, plus évident, dans la construction d'une civilisation et d'établissements humains en paix avec leurs assises environnementales (urbaines et planétaire), mais dont la réalisation exige plus d'équilibre entre les différentes interfaces homme/environnement.

Par ses constructions, l'architecture ouvre de nouveaux horizons sensoriels, et cette interface du sentir émerge alors comme un des éléments importants de la relation Homme/environnement. Elle permet de prendre conscience de la réalité dissociée qui est proposée ou imposée à chacun, entre ce que l'on ressent, vit, sait, subit, ce à quoi l'on aspire...)

• **La reconnaissance du sentir comme condition de l'authenticité de l'expérience.** Parce qu'elle oblige d'expérimenter ensemble plusieurs niveaux de vécu, l'expérience architecturale donne accès à une certaine authenticité de la relation à l'environnement : Nous avons commencé à en dresser l'état des lieux par l'étage sensoriel et repéré plus particulièrement ici que l'immédiateté du sentir ouvrait parfois à un précieux sentiment d'immanence avec les choses.

• **Des relations plus immédiates, un sentiment de réel plus intense**
Notre physiologie nous équipe formidablement pour participer sensoriellement à l'environnement et c'est à partir de ce fondement

organique que l'organisation sensorielle prend place dans l'échafaudage de l'expérience : mais ce n'est pas uniquement un étage inférieur sensé alimenter en matériaux externes les étages supérieurs. C'est aussi le lieu d'une présence brute au monde, d'un intervalle qui présente ses propres capacités de rencontre et d'ouvertures, qui permet des relations plus directes, végétatives, sympathiques, biologiques, empathiques avec notre environnement.

• **Une connaissance moins rationnelle mais plus éprouvée**

Une connaissance immédiate, floue, intuitive, encore indistincte se fonde sur la sensation. La chaîne courte d'élaboration de relation à l'environnement que constitue cette assise sensorielle ne doit pas pour autant être valorisée à outrance : il est évident que l'expérience architecturale à laquelle nous nous intéressons n'est pas celle du chat qui se chauffe au soleil. Nous visons une expérience plus riche dont nous avons découvert ici un étage et qui n'a de valeur existentielle et culturelle qu'à être ensuite perçue, appropriée, interrogée et partagée.

• **Œuvres et sensibilité se déploient de concert**

Chaque œuvre déploie son univers sensoriel et la sensibilité qui l'accompagne. L'assise sensorielle de l'expérience architecturale engage des colorations particulières, des imaginaires, des manières différentes de s'asseoir dans le monde, de l'apprécier, d'en parler. L'ouvrage de David Le Breton, *La saveur du monde* dresse la cartographie sensorielle des cinq sens traditionnels montrant combien chaque société définit son organisation sensorielle propre. A la lecture d'exemples issus de diverses civilisations, on comprend bien combien chaque culture, mais aussi chaque époque construit « *des champs particuliers de visible et d'invisible, de tactile et d'intouchable, d'olfactif et d'inodore, définissant des identités culturelles différentes*⁷² ».

On perçoit alors l'impact sous-jacent de l'architecture : chaque visite architecturale est en ce sens un univers à découvrir, une plongée complète dans un continent sensoriel particulier, et c'est bien cette capacité d'immersion de l'architecture qui en fait sa puissance et son éventuelle saveur. Elle pose et propose de nouveaux repères sensoriels dont on voit bien qu'ils sont nécessaires si l'on souhaite dépasser les anciens schémas d'intelligibilité et les modes de pensée qui vont avec

⁷²David Le Breton, *La Saveur du Monde*, Ed. Métailié, 2006, page 18

pour aborder un élargissement dont on pressent l'appel dans les dérèglements environnementaux.

Un nouvel accord Homme/environnement ne pourra pas être effectif et efficient sans une maturité sensorielle. Cette dynamique doit être reconnue, partagée, médiatisée car cette assise sensorielle est aussi importante qu'elle est sous-jacente.

A nous de nous saisir des potentialités qu'offre l'architecture pour accéder à plus de maturité dans ce domaine et faire en sorte que nos cités et nos existences restent habitables.



DEUXIEME PARTIE

L'EXPERIENCE ARCHITECTURALE COMME ACTIVITE PERCEPTIVE

En parlant d'un primat de la perception, nous n'avons, bien entendu, jamais voulu dire que la science, la réflexion, la philosophie fussent des sensations transformées ou les valeurs des plaisirs différées et calculées. Nous exprimions en ces termes que l'expérience de la perception nous remet en présence du moment où se constituent pour nous les choses, les vérités, les biens, qu'elle nous rend un logos à l'état naissant, qu'elle nous enseigne, hors de tout dogmatisme, les conditions vraies de l'objectivité elle-même, qu'elle nous rappelle les tâches de la connaissance et de l'action. Il ne s'agit pas de réduire le savoir humain au sentir, mais d'assister à la naissance de ce savoir, de nous la rendre aussi sensible que le sensible, de reconquérir la conscience de la rationalité, que l'on perd en croyant qu'elle va de soi, que l'on retrouve au contraire en la faisant apparaître sur un fond de nature inhumaine.

Maurice Merleau-Ponty, 1946 Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques

Introduction

Nous avons vu que le domaine du sentir est le lieu premier de la rencontre avec l'environnement, qu'il constitue la base indispensable de toute expérience. Nous avons vu que les capacités de décryptage de notre appareil sensoriel ne sont pas figées mais évolutives, qu'elles sont imbriquées dans des cultures et qu'elles nous mettent en lien, dans l'immédiateté du sentir avec un réel dont bien des dimensions nous dépassent.

Abordons maintenant la séquence perceptive de l'expérience architecturale.

Il est difficile de se repérer dans l'ensemble des savoirs disponibles sur la perception. C'est un domaine de connaissance vaste qui regroupe des informations de différentes natures : une tradition philosophique ancienne et très féconde, un champ de connaissances scientifiques très large qui va de la physiologie aux sciences cognitives en passant par la psychologie, enfin des observations pratiques sur notre vécu le plus immédiat ou encore des réflexions renouvelées sur la découverte des œuvres d'art et l'esthétique.

Dans son aspect le plus courant, la perception est une activité organisatrice et constitutive de repérage à partir de ressources initiales issues du monde extérieur. C'est un temps de construction, d'élaboration active, un ensemble de compétences et l'élaboration d'une compréhension à partir d'informations sensorielles. Si le domaine du sentir nous avait mis en contact avec la dimension préhumaine du monde, le processus de perception se charge d'organiser les choses, pour que face à l'afflux des sensations, face à la surabondance du sensible, un individu puisse agir et engager des processus cognitifs. Dans nos interactions avec le milieu environnant, la perception occupe un statut particulier dans la mesure où elle trie et interprète les informations utiles à l'organisme, à son placement, à son déplacement, à son action, à sa mémoire, à sa connaissance.

Dans la vie quotidienne la perception présente un caractère d'évidence, sans doute parce qu'une part très importante de cette activité fonctionne comme une aide automatique à nos actions de base. Lorsque nous marchons, montons un escalier, roulons à bicyclette par exemple, nous sommes engagés dans des actions qui mobilisent une activité cérébrale et musculaire adaptée et coordonnée. En observant un banal déplacement à bicyclette, nous décryptons facilement la richesse et la variété des perceptions engagées : le repérage de l'environnement immédiat (notre place sur la route), mais aussi la fabrication de l'itinéraire vers notre destination. Elle est immédiate en ce sens qu'elle nous aide à nous adapter en temps réel à la nature du sol (les courbes, les montées, la circulation, les feux tricolores). Mais elle permet aussi des anticipations ou encore la construction de morceaux de réalité absente, comme par exemple la capacité que nous avons de réduire la vitesse du vélo pour anticiper un éventuel véhicule qui viendrait de la rue à droite, d'un secteur qui nous est invisible d'où nous sommes. Elle permet aussi de s'informer et d'interagir sur plusieurs niveaux, en prenant connaissance des nouvelles affiches sur le panneau publicitaire ou encore en attirant notre attention sur le fait qu'on aurait dû prendre des gants car nos doigts sont glacés. Ces premières découvertes nous mettent en contact avec des capacités de notre organisme qui nous apparaissent très fiables et qui nous apportent un sentiment de satisfaction: Notre corps est incroyablement bien adapté au mouvement dans l'espace.

Mais pour autant, ces capacités de perception, bien qu'elles rendent praticable un univers qui alors semble à notre portée, n'en sont pas moins limitées et limitatives. Elles trient ce qui est utile pour l'action engagée : dans le cas du parcours à bicyclette, les impacts lumineux qui traversent nos champs de vision sont organisés pour que l'on parvienne à destination, choisissant celles de nos compétences qui garantiront au mieux la réussite du trajet.

Nous découvrons ici un autre aspect de l'activité de perception : la capacité que nous avons d'agir sur elle dans l'immédiat mais aussi à plus long terme par un apprentissage. Nous avons par exemple appris à marcher, à nager, à faire du vélo, puis éventuellement à installer un rétroviseur pour regarder ce qui se passe derrière nous et à lire une carte en se repérant même lorsqu'elle est à l'envers par rapport à la direction de la route. Mais cette habileté peut aussi se détraquer (de nombreuses maladies en repèrent les dysfonctionnements); elle peut aussi se

désapprendre. Nous n'avons plus par exemple la faculté de repérage et d'identification de la faune et de la flore de nos lointains ancêtres chasseurs-cueilleurs et les bruits et les odeurs qui les guidaient ne nous diraient plus rien. Nos capacités de perception se modèlent ainsi à long terme en fonction de nos besoins, de l'évolution de notre environnement et des relations que nous entretenons avec lui.

La sensibilité perceptive est aussi affaire de goût, d'affinité individuelle. On reconnaît et l'on détaille toujours plus les choses que l'on aime et qui nous occupent : ainsi par exemple les mois qui précèdent la naissance de leur enfant, les futurs parents ont toujours l'impression de croiser une quantité incroyable de poussettes alors que les années précédentes ils ne les remarquaient pas. L'activité de perception se transforme donc en fonction de nos centres d'intérêt et le milieu dans lequel on évolue au quotidien. Certaines perceptions nous accompagnent et structurent l'espèce humaine depuis très longtemps, (le plaisir de la station debout, ou d'un verre d'eau fraîche) : d'autres sont des découvertes plus récentes comme l'identification d'une icône attendue sur la fenêtre d'un ordinateur.

Ces premières observations présentent la perception comme un ensemble de compétences qui nous relie au monde, dans notre capacité d'action et de mobilité. La richesse de ce domaine entraîne d'ailleurs une polysémie du terme : la perception désignant à la fois l'acte de perception et le résultat de cet acte.

Repérages et stratégies pour survivre avec un corps dans un monde complexe

Continuons maintenant par un rapide aperçu à la fois des mécanismes, de l'activité de perception mais aussi de notre vécu perceptif.

Nous allons pour cela emprunter des données aux ouvrages qu'Alain Berthoz a publiés sur ces questions⁷³, parce que nous trouvons son approche facilement appréhendable, sans doute du fait que les mécanismes qui régissent l'activité de perception sont décrits à partir de leur réalité anatomique. Les fonctions perceptives sont présentées depuis leur consistance physiologique les mettant en relation autant avec l'appareil sensoriel qu'avec les mécanismes internes du cerveau. L'énoncé est ainsi concret, restant en contact avec nos expériences propres, évitant le formalisme trop abstrait ou une dimension trop conceptuelle de l'approche de la perception telle qu'on la rencontre hélas trop souvent dans la littérature philosophique sur le sujet. Cette présentation, engageant de manière vivante notre anatomie, a aussi l'avantage d'ouvrir des questionnements sur l'évolution de notre organisme à long terme. Elle présente les fonctions de perceptions et l'anatomie qui lui donne corps comme les créations (phylogénétique) lentes et progressives d'une espèce en évolution devant agir pour sa survie face à l'environnement plutôt stable de la planète Terre.

Concernant la perception de l'environnement qui va nous intéresser plus directement, les ouvrages d'Alain Berthoz présentent l'assise physiologique de notre activité de perception, permettant d'appréhender plus facilement ces fonctions modelées, par sélection naturelle, pour aider nos lointains ancêtres à résoudre les problèmes liés au caractère spatial du corps et donc aux contraintes que cette donnée de base impose à son action dans le monde.

Arrêtons-nous donc sur quelques éléments marquants de cette perception de l'environnement que la lecture de ses travaux nous permet de mettre en évidence :

⁷³ *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997, « Espace perçu, espace vécu, espace conçu » in, *Les espaces de l'homme* sous la direction de d'Alain Berthoz et Roland Recht, Odile Jacob, 2005 et *Phénoménologie et physiologie de l'action* avec Jean-Luc Petit, Odile Jacob, 2006.

- **La perception émerge d'un corps**

La perception que nous avons du monde n'est pas une construction visuelle issue de la capacité de mise à distance qu'offre le regard. Une telle représentation (issue de la dépréciation que la société moderne se fait du corps) nous handicape pour comprendre la vraie nature de l'activité de perception. Nos capacités de perception émergent de notre corps, de nos organes sensoriels. Elles sont liées à notre consistance physique, à notre chair.

- **La perception est multisensorielle** : Elle se fonde sur la précision et la diversité de notre appareil sensoriel bien au-delà des 5 sens habituellement reconnus. La part de la vision, dont on a déjà noté le caractère exagérément dominant pris en Occident aujourd'hui n'en constitue pas moins un outil de repérage, de compréhension et de distinction du monde fondamental.

La kinesthésie ou sens du mouvement, la proprioception, sens de la position et de la vitesse, de l'effort, avec des récepteurs cutanés, musculaires, musculo-articulaires, et le sens de la gravité et de l'inertie avec les capteurs vestibulaires localisés dans l'oreille interne sont particulièrement mobilisés dans le repérage et l'expérience des lieux : c'est donc bien de toutes les parties de notre corps que l'on perçoit l'architecture. Le Corbusier rapporte d'ailleurs de nombreuses visites pendant lesquelles il sentait avec les pieds le site pour mettre en mouvement sa réflexion sur l'implantation d'un bâtiment. Ou encore de sa passion du dessin à la main, pour « pousser à l'intérieur » la beauté et la poésie des objets de nature.

- **La perception est construction, mémoire, anticipation, prospection.**

Percevoir n'est jamais une performance de laboratoire, mais toujours une activité humaine sous-tendue par une nécessité, incluse dans un agir, qui prend la forme d'une interaction entre un environnement et un corps : elle est donc toujours insérée dans un vécu. En ce sens l'expérience architecturale émerge aussi de la fonction sociale, ou de l'usage d'un bâtiment, de ce qui y amène le visiteur.

- **La perception est neuronale.** C'est une activité du cerveau qui organise, trie, anticipe, mémorise. Elle met en activité des liaisons réparties dans de nombreuses aires cérébrales utilisant différents niveaux de connexion. L'activité de perception apparaît comme une formidable sédimentation d'expérience qui permet de se projeter dans l'action, d'imaginer des situations et des mouvements, d'anticiper...

• **La perception de l'environnement est multiréférentielle.**

Notre repérage dans l'espace se fonde sur plusieurs référentiels, chacun permettant de coder et de repérer différemment notre place et la place des objets qui nous environnent. La construction de ces différents scénarios de repérage offre une grande souplesse et procure une sorte d'évidence immédiate de notre relation au lieu. Nous sommes très rarement perdus : nous avons parfois, en nous réveillant pour la première fois dans un lieu nouveau, cette impression de nous demander une fraction de seconde où nous sommes. Mais instantanément, nous nous « recollons » à l'endroit dans lequel nous nous retrouvons d'une manière formidable. Même au volant d'une voiture, le jeu de coulisse permanent entre le volant, l'habitacle, la route, les bas-côtés, et le lointain, semble constituer un tout cohérent.

Trois référentiels fabriquent par leur dialogue permanent ce sentiment d'orientation, comme si nous étions toujours naturellement situés et centrés vis-à-vis de ce qui fait notre environnement.

- référentiel allocentré, dans lequel les coordonnées des objets sont définies par rapport à eux, par rapport à des référentiels externes. Cette capacité n'est accessible qu'aux primates et aux hommes.
- référentiel égocentré, dans lequel les objets sont référencés à partir de notre corps, C'est le stade des jeunes enfants qui se repèrent par rapport à eux-mêmes, croyant se cacher en se couvrant les yeux ; on mesure bien qu'ils n'acquièrent que tardivement la capacité allocentrée et le repérage « d'en-haut » qu'elle procure.
- référentiel géocentré à partir de la planète terre. C'est le référentiel des boussoles et des altimètres, des navigateurs embarqués. Est-ce celui mobilisé dans ce que l'on nomme de manière courante le sens de l'orientation ?

Alain Berthoz montre que chaque référentiel déploie des espaces différents, des représentations spécifiques et mobilise des géométries qui ne sont pas les mêmes pour la construction des représentations de l'espace proche lointain ou encore pour les perceptions du mouvement, etc...

• **La perception de l'environnement est dynamique.**

L'activité de perception des lieux est une construction dynamique, une aventure personnelle dans laquelle, pour le percevant, s'interpénètrent ces trois référentiels mais aussi plus largement un espace physique et un

espace sensible, un espace géométrique et un espace vécu. L'activité perceptive entremêle ces différentes constructions, les conjuguant en permanence dans un objectif d'optimisation.

• **Les mécanismes de perception sont simplificateurs et unificateurs**

En parallèle de la richesse ouverte par la multiplication des référentiels, par leur logique propre, leur géométrie spécifique, l'évolution a aussi déployé des logiques de simplification. Des principes généraux unifient ces différents processus, et permettent à plusieurs parties du cerveau de travailler ensemble pour fabriquer une cohérence, à partir de systèmes neuronaux particulièrement attribués à ces stratégies de simplification⁷⁴. Alain Berthoz précise que ces principes de simplification se trouvent aussi dans l'architecture du corps qui ne doit pas être submergée par une trop grande quantité de données éparses, ou une trop importante complexité qui embarrasserait l'action.

Toutefois, ces mécanismes, ces modes simplificateurs ont aussi tendance à imposer leur vues, à conduire à de fausses interprétations comme le montrent les très nombreux exemples de paradoxes visuels dans lequel le cerveau prend des options prédéterminées par des processus internes qui limitent et brouillent la perception de la réalité.

• **La perception est intégrative**

Lors de chaque activité nouvelle de réception, l'espace vécu regroupant l'ensemble des intentions, actions, émotions et croyances que génère le sujet percevant s'enrichit.

Dans le domaine de la perception architecturale que nous étudions plus précisément, la perception et l'appréciation des qualités nouvelles de lieux inédits se fait en référence avec des visites précédentes venant comme enrichir notre bibliothèque de percepts, ce type de mémoire où les lieux se font écho les uns aux autres.

• **La perception est culturelle**

L'activité de perception engage l'ensemble de l'individu, ses sens, sa mobilité, sa mémoire, sa capacité d'action, mais aussi sa culture, son éducation, sa psychologie, son état d'esprit et sa capacité d'ouverture et d'interrogation.

⁷⁴ Voir l'ouvrage d'Alain Berthoz, *La simplicité*, Seuil, 2009

Des théories de la perception

Bien que ce sujet ne soit pas notre spécialité, l'approche bibliographique nous met rapidement au contact des débats passionnants qui traversent le champ de la perception, autant dans l'histoire de la philosophie que dans les questions scientifiques contemporaines. L'activité scientifique est riche, les points de vue sont nombreux et divers. L'imbrication quasi inextricable entre terrain d'observation et observateur (puisque l'on étudie toujours la perception humaine à partir d'un percevant, lui-même humain) explique sans doute pourquoi les considérations théoriques et les « points de vue » sont si nombreux, influençant autant le mode opératoire des expériences, la nature des recherches, comme la proximité avec des territoires annexes (phénoménologie, physiologie, psychologie, biologie ; sciences cognitives etc...)

De plus, le fait que le terme « perception » désigne aussi bien l'objet perçu, le « quoi » de la perception que l'acte, le moyen, le « comment » de la perception n'aide pas à simplifier le propos : mais cette double signification n'est elle pas la richesse même de la perception ?

Du côté des philosophes

L'étude de la perception, tout au long de l'histoire de la philosophie, apparaît comme la tentative de mettre au clair, par étapes successives, et avec des postures et des hypothèses différentes selon les penseurs et les époques, l'entremêlement radical entre le vécu et l'intelligible.

Peut-on définir la perception comme le simple résultat du fonctionnement des récepteurs, ou au contraire admettre l'idée d'une transcendance du vécu qui se constituerait assez détachée des actes en eux-mêmes ?

Dans l'antiquité, la perception est pour les philosophes grecs identifiée à la sensation : elle est immédiate, instable et pour ces raisons n'est pas assimilée à la connaissance vraie qui est l'attribut du projet philosophique attaché à la construction d'une connaissance permanente, invariable et universelle. La perception qu'ils concédèrent comme la rencontre entre un objet extérieur et la faculté sensible de l'homme prend chaque fois une forme différente : parce qu'elle donne accès au monde extérieur, elle a toutefois une valeur vitale dans l'adaptation au monde extérieur et à la survie.

Notons l'importance des philosophes sceptiques dans l'évolution des discours sur la perception et leur rôle dans la dévalorisation de la connaissance sensible. Ils aimaient à établir des listes de cas précis démontrant chacun le caractère illusoire de la perception et la méfiance qu'il fallait garder à son endroit : une tour carrée regardée à partir d'un point éloigné nous paraît ronde, un bâton plongé pour une partie dans l'eau nous paraît tordu. Mais de tels exemples laissent ouverte la question de savoir si ces erreurs sont dues à une perception qui serait elle-même trompeuse ou au jugement qui l'accompagne.

Dans la philosophie classique, la méfiance des qualités sensibles des objets sera aussi de mise. La sensation n'est pas une source fiable pour la connaissance : seul l'entendement peut l'être. C'est ainsi que Descartes en vient à considérer la perception comme « une inspection de l'esprit ». La perception est donc un acte d'intellection, produisant une idée imparfaite, confuse, claire et distincte, mais c'est une fonction d'entendement.

Le problème de la perception a bien été au centre des préoccupations de la philosophie classique sur l'origine de la connaissance. Berkeley pousse ainsi à l'extrême les pouvoirs de la perception et va jusqu'à affirmer que le monde extérieur n'est qu'une construction à partir des impressions sensibles. L'existence d'une chose n'est rien d'autre que la perception que l'on en a. Kant considère pour sa part la perception comme purement subjective et en ce sens elle ne peut être dite ni vraie, ni fausse. Seul le jugement peut être qualifié dans la démarche de passer de la représentation subjective (la perception) pour une représentation objective.

Il reviendra à la phénoménologie de laisser de côté la méfiance à l'égard du sensoriel et du subjectif dans son ensemble et de remettre en dialogue de manière fructueuse les références sensibles et les références rationnelles. La phénoménologie de Edmond Husserl démontre qu'une perception n'est pas une image ou une représentation des choses extérieures mais au contraire qu'elle donne accès à celles-ci « en chair et en os ». Chaque perception s'inscrit ainsi dans une série d'esquisses perceptives visant à la constitution du sens de l'objet. Maurice Merleau-Ponty va plus loin encore en affirmant qu'une coappartenance du sujet et de l'objet émerge de manière première dans l'expérience vécue de la perception. Nous reviendrons plus en détail sur les pistes ouvertes par Merleau-Ponty dans la quatrième partie de ce travail.

Que retenir de ce bref aperçu historique ? La grande malléabilité des représentations et des discours sur la perception du fait de sa spécificité comme domaine d'émergence, comme instance de première construction du réel. La place charnière qu'elle occupe dans l'expérience mitoyenne au monde des sens, comme à celui de la connaissance, de l'intelligence, de la psychologie et des sciences cognitives.

Ses frontières et ses définitions ne sont pas strictes, mais au contraire l'objet de débats et de reformulations continues. Retenons malgré tout la définition qu'en donne Jean Piaget, « *La perception est la connaissance que nous prenons des objets, ou de leurs mouvements, par contacts directs et actuels, tandis que l'intelligence est une connaissance s'y substituant lorsqu'interviennent des détours et qu'augmentent les distances spatio-temporelles entre le sujet et les objets* »⁷⁵.

Du côté des scientifiques

Sous l'influence de la médecine et de la psychologie, mais aussi de quelques contacts avec la phénoménologie, de très nombreux travaux scientifiques ont au cours du XXe siècle élargi considérablement la connaissance sur ce sujet. L'approche scientifique a entraîné le repositionnement des questionnements autour de son assise biologique et anatomique et a enrichi la connaissance sur la communication qui s'établit entre les organismes et leur milieu. Sans rentrer trop dans le détail, il n'est pas inutile de repérer deux grandes tendances qui ont apporté des explications tantôt divergentes, tantôt complémentaires. L'une qualifiée d'atomiste ou d'élémentariste regroupe les élaborations qui mettent l'accent sur les composantes élémentaires ou microscopiques des mécanismes de perception ; la cohérence se construisant depuis ces composants. L'autre tendance, globaliste, part du principe qu'il y a plutôt intérêt à regarder les structures d'ensemble (la Gestalt théorie, qui considère que la perception globale de la forme précède celle de ses éléments, s'inscrit dans l'histoire de cette seconde sensibilité et s'est d'ailleurs constituée comme critique des découpages arbitraires que les élémentaristes opéraient dans la construction des perceptions).

⁷⁵ Cité dans Encyclopedia Universalis « Perception », Georges Thinès.

Mais ici encore une revue bibliographique⁷⁶ nous met en face de dynamiques de recherche très ouvertes et d'un domaine de connaissances ou cohabitent de nombreuses théories dont aucune ne semble suffisamment englobante pour décrédibiliser les autres. Elles portent plutôt chacune des interprétations partielles dans un éclectisme qui permet aux hypothèses et aux expériences de se construire de manière très diversifiée. Cet état de fait, ce foisonnement de postures de recherche et de points de vue théoriques est assez déroutant (il est difficile de se faire une représentation de l'état de la connaissance) mais aussi assez rassurant (il est plutôt satisfaisant de se rendre compte que l'on ne peut pas réduire à deux ou trois concepts fondamentaux notre prise sur le réel).

Gibson et le concept d'affordance

Dans cette rapide présentation des théories de la perception, nous allons toutefois nous arrêter un peu plus longuement sur une théorie de la perception connue sous l'appellation d'approche environnementale des perceptions : elle suscite notre intérêt par la place importante qu'elle fait à la relation Homme-milieu. Elle a été développée par le psychologue américain James Jerome Gibson (1904-1979) dans les années 50 et 60 puis fréquemment remise en discussion, retravaillée et réinterrogée depuis. Elle se fonde sur l'hypothèse selon laquelle les données permettant de construire une représentation de la perception sont à rechercher dans l'environnement plutôt que dans le fonctionnement du cerveau. Gibson défend l'idée que la perception consiste à extraire de l'information contenue dans l'environnement. Il ne s'agirait pas d'informations métriques ou élémentaires, mais des informations centrées sur les propriétés des objets en relation avec les actions que nous voulons accomplir dans l'environnement. Par le concept d'affordance, il met en corrélation des qualités de l'environnement directement avec des propriétés accessibles à l'homme. Ainsi une surface au sol ne se perçoit pas simplement comme un plan horizontal texturé s'éloignant en profondeur mais comme une surface « marchable ». Pour Gibson, il ne s'agit pas d'une nouvelle propriété ajoutée au fil d'un apprentissage

⁷⁶ André Delorme et Michelangelo Flückiger, *Perception et réalité, Une introduction à la psychologie des perceptions*, De Boeck, 2003, Claude Bonnet, *Traité de psychologie Cognitive, perception, action, langage*, Dunod, 2002, M. Flückiger et K. Klauer *La perception de l'environnement*, Delachaux et Nestlé, 1999, et Manuel Gimenez, *La psychologie de la perception*, Flammarion, 1994,

associatif mais d'une caractéristique fonctionnelle appréciée par un corps humain en activité, perçue comme par une sorte d'analogie préalable nécessitant alors un minimum d'apprentissage.

L'affordance apparaît comme la relation symétrique entre ce que l'environnement présente à l'animal ou à l'homme, et ce qu'il appréhende comme fonctionnellement utilisable dans une sorte de réciprocité naturelle dont il fait se demander d'où elle émerge. Est-ce de l'héritage biologique de l'évolution dans laquelle l'adaptation à l'environnement terrestre s'est réalisée dans une réciprocité entre l'animal et l'homme ? Pour Gibson, ces propriétés de l'environnement, ces affordances, fonctionnent de manière assez immédiate puisque leur perception ne semble pas avoir besoin d'être décomposée, que nous les captions telles qu'elles, comme une ergonomie environnementale sous-jacente fournissant à l'être humain ou à l'animal les conditions de sa survie et de son adaptation. Ainsi, l'affordance peut être considérée comme une variable d'un ordre supérieur définie dans sa fonctionnalité plutôt que dans la composition à partir de ses propriétés optiques ou sensorielles. Elle met en avant une relation perception-action, qui demeure centrale pour les chercheurs intéressés par l'approche écologique. Nous percevons ce qui nous environne, non seulement par des paramètres sensoriels assemblés dans notre cerveau mais aussi par des rapports fonctionnels plus directs, plus immédiats.

Ces théories dites écologiques, donnent une place centrale aux interactions entre sujet percevant et environnement, entre l'homme et son milieu. Gibson lance l'hypothèse selon laquelle nos modes de percevoir sont comme sous-tendus par des schèmes issus d'une très longue pratique corps-environnement, d'une perception-action par le corps des usages possibles de l'environnement et de mise en résonance immédiate entre des qualités appropriables de l'environnement et des potentialités corporelles.

Ces positions renforcent l'intuition que nous tentons de développer dans cette recherche : la mise en place d'une société plus éco-centrée, mieux à même de re-régler les relations entre l'homme et sa planète doit être alimentée par des éléments de connaissances qui mettent en valeur cette relation homme-environnement comme accord, comme assise. Il s'agit de mettre en évidence ce qui nous lie positivement à l'environnement plutôt que de le concevoir comme devant être a priori profondément transformé, voire soumis afin d'être « adapté » à l'homme. C'est d'un

nouveau paradigme dont il s'agit, un système de valeurs plus complet, qui enrichit dans de multiples dimensions les représentations et la place que nous accordons à notre environnement terrestre, non pas uniquement comme dépendance, contrainte et limitation mais aussi comme émergence partagée, adaptation réussie, univers immense de sensations et horizons ouverts de perception. Avec sa théorie de l'affordance, Gibson met l'accent sur la richesse créative de ces imbrications homme-environnement, par la coémergence de l'homme et des conditions de son assise terrestre, de cette co-naissance, planète-homme-humanité.

Il nous semble que l'architecture porte une telle intuition depuis longtemps, peut-être depuis son origine : voyons maintenant de manière plus précise les performances qu'elle déploie et les univers de perception qu'elle ouvre.

La jubilation perceptive de l'architecture

Il y a quelque chose entre le corps, l'espace, les sensations, le temps. Souvent j'appelle cela « l'effet de présence » face à l'effet de signification. C'est une évidence forte.

Christian de Portzamparc, Voir Ecrire, Gallimard

Regardons maintenant la place que prend l'étage perceptif dans la découverte et l'appréciation de l'architecture : voyons comment, sans doute plus que d'autres formes d'expression artistique, l'architecture sollicite l'activité de perception.

Nous lançant dans une telle aventure, nous voulons absolument éviter le risque de la segmentation, de la réduction de l'expérience architecturale à une suite de morceaux perceptifs qui tireraient leur statut scientifique d'une prétendue pureté issue de cette décomposition. Ce serait succomber à une posture exagérément atomiste dont on pressent très fortement qu'elle dévitaliserait l'expérience architecturale. Une telle décomposition de notre expérience perceptive ne parlerait plus d'architecture, mais d'une suite de fragments éclatés, de zoom sur des automatismes de perceptions éparses qui mèneraient à une représentation éclatée, « schizotopique » de notre relation au lieu et passeraient totalement à côté de la capacité de l'architecture à intensifier un certain sentiment d'unité avec les lieux. Cette attitude de laboratoire oublierait également que l'architecture se définit aussi par son inclusion dans le quotidien le plus immédiat, dans le monde le plus contemporain, dans son intrication avec les conditions vitales de notre installation sur terre.

Nous voulons au contraire montrer la richesse de cette fabrication spécifique de percepts, qui accompagne la mise en forme de nos logements, de nos villes, de nos espaces de mobilité, de travail de rencontres, d'échanges. Les ouvrages qui présentent la perception humaine en la décomposant à outrance parlent d'expériences de laboratoire et font écho à une réalité fragmentée : nous souhaitons pour notre part rester au contact de la vitalité de toute expérience architecturale, de la manière dont elle apparaît comme une stimulante

ergonomie du quotidien, par les formes qu'elle propose aux organisations les plus élémentaires de nos nécessités.

La perception de l'architecture n'est pas uniquement une activité scientifique de repérage : nous sommes au contact d'un art de l'organisation spatiale ancré dans les conditions très concrètes (historique, politique, économique) d'installation humaine. L'expérience dont nous parlons n'est pas une expérience scientifique reproductible de manière identique ici ou là : la logique de l'industrialisation a montré ses limites dans ce domaine. De plus, revisitant plusieurs fois tel bâtiment, nous y rencontrons des dispositions nouvelles. Vivant dans les mêmes lieux, ils nous évoquent des choses différentes au fil des saisons : des éléments que nous n'avions pas repérés précédemment émergent en écho à nos préoccupations du moment et dialoguent avec de nouveaux territoires de notre sensibilité, avec nos apprentissages et nos découvertes récentes.

Nous voulons donc plutôt essayer de voir comment le projet architectural peut s'enrichir d'une connaissance plus fine des mécanismes de la perception humaine. L'invention architecturale porte un idéal de relation à l'environnement que les œuvres nous font expérimenter, et cette expérience est majoritairement une aventure perceptive. C'est par le mode du percevoir qu'elle se révèle spécifiquement à nous par un savoir de la mise en scène qui est comme le cœur de son ouvrage et de fait un véritable art de la composition, de l'organisation de notre horizon perceptif tantôt stimulé, tantôt mis en arrêt, tantôt logiquement informé, et tantôt étonné.

La dynamique perceptive de l'architecture

*C'est de la magie, le jeu entre l'œil qui croit voir et
le cerveau qui croit comprendre*

Livio Vacchini, Capolavori

Le dialogue que l'architecte Steven Holl a entretenu au fil des ans avec l'architecte et théoricien finlandais Juhani Pallasmaa et avec l'historien

de l'architecture Alberto Perez-Gomez, s'est construit autour d'une réflexion sur la perception. Elle a donné lieu à des publications communes à la recherche d'une phénoménologie de l'architecture inspirée par les travaux du philosophe français Maurice Merleau-Ponty. Dans un de leurs ouvrages à trois voix, *Questions of Perception*⁷⁷, Steven Holl détaille ce qui constitue pour lui l'aventure perceptive de l'architecture. Mais avant de théoriser ses expériences, il met en garde le lecteur sur les limites de cet exercice. Les mots peuvent-ils rapporter l'expérience ? Nous avons déjà abordé cette question et sommes content de les partager avec Steven Holl. En effet, l'architecture est plus que la somme des propos sur l'architecture : elle est avant tout à découvrir et à éprouver dans le vécu concret des bâtiments, dans la découverte de ses usages, dans son expérience. La médiation par le discours nous inscrit de fait dans le registre du Logos, de la généralisation, de la théorie : l'abstraction du langage peut évoquer mais ne doit pas se substituer au cadre matériel de l'expérience. Elle permet toutefois de clarifier ce qui peut l'être. En ce sens l'attitude phénoménologique avec son souci de rester au plus près de l'expérience, d'accepter la première personne pour rencontrer ici des œuvres architecturales, constitue une posture qui tente de lier l'évocation, le partage, la clarification, l'échange à propos de, éventuellement, la digression. Mais une telle attitude n'est pas une simple observation : elle demande de faire un pas de côté, de se soustraire à la domination des choses, à l'agitation, à l'atmosphère d'automatisme, à la pollution attentionnelle du quotidien que la vie contemporaine dans la métropole organise si puissamment. Cette attitude, que les philosophes nomment *epochè*, est nécessaire pour que s'ouvre l'univers du percevoir. Pour percevoir un lieu, un peu de solitude est nécessaire afin de retrouver la conscience de son individualité et donc s'ouvrir à la conscience de ses perceptions. Il convient de laisser de côté ces messages prédateurs venant de l'extérieur (publicités de toutes sortes, bombardement de messages numériques, etc.) mais aussi de débrancher nos ritournelles intérieures, afin de laisser apparaître de qui émerge de manière moins criante, afin de faire place à ce qui vient d'en deçà des prêts à porter, à penser, à consommer, à pratiquer. Il faut se retirer un peu de l'emprise des choses pour rentrer en contact avec le phénomène de leur interrelation, parce que l'activité de perception éveillée n'est pas une consommation d'images mais l'ouverture à un état de disponibilité.

⁷⁷ Steven Holl, *Questions of perception, Phenomenology of architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2006

Alors, que découvre-t-on ? La présence du « modelage » particulier des lieux et des choses qu'offre l'architecture.

La peinture et les arts graphiques restent dans le registre de la représentation en deux dimensions, la musique ouvre un espace très intime mais exclusivement auditif, la puissance émotionnelle du cinéma est inégalable, mais à la différence de ces formes d'expression artistiques plus monosensorielles, l'architecture par la nature multidimensionnelle de son expression éveille de manière dynamique nos capacités perceptives parce qu'elle engage tous les sens, qu'elle les mixte, et qu'elle les superpose.

La tension entre phénomènes et intentions

L'expérience architecturale stimule nos perceptions d'une manière particulière, dans le cadre d'une expression artistique sur laquelle il faut nous arrêter quelques lignes avant d'aller plus avant. Chaque expression artistique, avec à chaque fois des matériaux et des outils spécifiques propose une double rencontre : la perception de formes et l'interrogation sur leur sens. Créer, c'est inventer des formes qui révèlent des contenus et ainsi à la découverte d'une architecture, nous sommes de fait toujours dans une double dimension de l'expérience : la rencontre de phénomènes extérieurs très concrets (mobilisant notre capacité de repérage et notre perception des lieux) et une activité de l'esprit qui se met en marche à partir des intentions spécifiques du projet. En d'autres termes nous sommes en tension entre un monde empirique et un monde rationnel, comme si « la logique de concepts préexistants rencontrait la contingence et la particularité de l'expérience des lieux »⁷⁸

L'expérience architecturale entremêle des perceptions externes (qui nous engagent dans des phénomènes physiques environnants), avec une perception interne construite autour d'intentions. Nous pourrions nous satisfaire des déterminations physiques de notre environnement, mais une part de notre esprit, malgré tout et de manière récurrente, interroge les motivations qui sous-tendent ces données physiques. Cette dualité de l'intention et du phénomène apparaît comme un dialogue entre l'objectif et le subjectif : l'architecture stimule, interroge et dilate des perceptions

⁷⁸ Steven Holl, « Phenomenology of architecture », in *Questions of perception*, page 41

externes qui mettent en mouvement une dynamique de perception interne qui vient en retour réinterroger les qualités physiques de l'édifice.

Livio Vacchini termine son ouvrage *Capolavori*, sur sa définition de l'activité de projet : « s'adonner au plaisir de construire une pensée »⁷⁹. Le challenge mais aussi la force de l'architecture résident dans cette capacité à nous projeter vers l'extérieur et à nous interroger intérieurement avec un égal niveau d'intensité dans les deux directions. Car le lieu de l'architecture ne se cantonne pas à la salle de cinéma, au théâtre, au musée ou à la dimension sonore : son matériau est autant un ensemble de réponses en termes de confort quotidien qu'un ensemble de questions posées à notre installation d'être humain.

Cette juxtaposition permanente de formes figées et de contenus flottants rend notre environnement potentiellement consistant : nos actions, nos mouvements, nos usages existent dans des aménagements qui les délimitent, qui les organisent et qui les rendent possibles ; et de surcroît la forme que prend cette installation humaine se trouve dotée d'un sens supplémentaire : elle informe du soin porté aux sites, aux autres, aux usages, à l'horizon, à la lumière, au calme, à la nature, au confort, aux matières, au repos... Les mille et un dispositifs et placements quotidiens sont dotés d'une capacité d'interpellation spécifique, d'une potentialité architecturale. Nous nous demandons encore à quoi cela peut servir (nous y reviendrons dans le chapitre suivant), mais se crée une consistance particulière autour des percepts de notre installation, autant dans les lieux du proche, (l'ergonomie de nos mouvements), qu'à l'échelle de l'édifice (la dimension de confort et d'usage de notre vie quotidienne), ou encore à la dimension du lointain, (le cadre de notre planète et de ses au-delà).

Le dialogue entre intentions et phénomènes investit les différents gestes et fonctions de notre vie quotidienne. Les paramètres physiques des bâtiments (taille, matérialité, proportion, rapport entre plein et vide, ainsi que bien d'autres fonctions ou sous-fonctions perceptives) sont alors en même temps perceptibles et potentiellement signifiantes, ouvrant la matière spécifique de l'expérience architecturale.

A ce point de l'énoncé, nous pouvons alors procéder à un repérage, nécessairement thématique, des percepts mobilisés par la conception architecturale.

Détaillons ces motifs perceptifs, rencontrés de manière régulière, récurrents autant dans l'épreuve des œuvres que dans les propos des

⁷⁹ Livio Vacchini, *Capolavori*, Ed, du Linteau, 2006, page 71

architectes sur la fabrique du projet. Ce sont des éléments assez constants qui sont autant des matériaux du travail de conception que des paramètres de réception. Disons qu'il s'agit de mécanismes enclencheurs de l'expérience architecturale.

Un certain nombre de paramètres influents

Nous en présentons une classification personnelle structurée depuis diverses terminologies empruntées à différents ouvrages : *Experiencing architecture* de Steen Eileen Rasmussen, (considéré depuis des décennies dans les pays anglo-saxons comme un manuel de présentation des grandes catégories de la découverte architecturale), *Question of perception*, l'ouvrage déjà cité de Steven Holl, *Penser l'architecture* de Peter Zumthor, ainsi que la classification mise en place à l'occasion des cours d'introduction à l'architecture donnés à l'école d'architecture de Clermont- Ferrand aux étudiants de première année.

1 - LE CHAMP SPATIAL

L'architecture se fonde sur un premier ensemble de perceptions issues du travail de modélisation du champ spatial.

Entre corps, bâti et lointain,

L'architecture construit un jeu de coulisses et d'imbrications continuels entre un fond (horizon), une échelle intermédiaire (l'édifice), et un environnement proche (le corps). Dans un autre ouvrage *Intertwining*⁸⁰ Steven Holl définit la qualité d'entremêlement de ces référentiels différents qui sont donnés à percevoir simultanément et dont l'imbrication fabrique cette spécificité dynamique et toujours entrouverte de l'expérience architecturale. L'architecture entrelace corps, forme et fond, les met en dialogue, en coprésence. Parler de la spécificité de l'enveloppement ou de l'immersion n'est pas suffisant, car simultanément, se crée aussi un art du cadrage, de l'ouverture, de l'exposition, une plus ample condition d'assise topographique.

Des échelles et des référentiels différents se rencontrent, se confrontent, se répondent. Faisant part de sa visite sur le site de Teotihuacan, de la composition de la cité Aztèque et de la disposition des masses et des axes, l'architecte tessinois Livio Vacchini, lui aussi à la recherche des

⁸⁰ Steven Holl, *Intertwining*, Princeton Architectural Press, 1996

éléments structurants ses expériences architecturales, parle de la distance entre les choses comme l'élément de nature à enclencher une perception architecturale spécifique. « *Vraisemblablement tout se fait par la distance entre les éléments pleins, parce que la distance ne fait ressortir que la relation entre les corps et non pas les corps eux-mêmes* ⁸¹ »

Entre fond et forme,

Notre regard traverse l'espace pour mettre en évidence des objets, qui toujours se détachent sur un fond. L'architecture se plaît à jouer avec ces catégories : plein, profondeur de champs, stratification spatiale, appréciation d'un espace à travers ou en relation. Colin Rowe, a détaillé la richesse de ces catégories de perception dans un essai intitulé « transparence littérale et transparence phénoménale »⁸².

Entre plein et vide

Notre perception de l'espace est aussi construite à partir des relations que notre corps (plein) entretient avec le vide qui l'entoure, lui-même étant délimité par des parties pleines (mur, sol, toiture, poteaux, ...) La forme de vide, ce creuset de nos mouvements, et la relation qu'elle entretient avec les pleins qui la définissent, est un élément majeur de l'aventure architecturale

Seuil / Tension entre intérieur et extérieur

L'architecture, en charge de l'hébergement (abriter les corps) intervient sur toute une palette de perceptions liées à l'exposition ou la protection du corps, sur toute une gamme de perceptions allant de l'ouvert au clos, de l'exposé au protégé. On rencontre parfois comme des impressions de compression ou d'étirements sur l'espace qui donnent consistance à ses gradients d'ouverture et de fermeture. Le travail architectural sur le seuil (transitions entre espaces de qualités différentes) offre une grande diversité de perceptions.

L'espace de la perspective et de la perception incomplète

La perception organise ces rencontres entre lointain, présent, proche, avec des jeux de tailles relatives qui architecturalement ouvrent des cadrages, des relations visuelles et des hors-champs. Nous sommes très souvent dans la perception d'une portion d'un champ spatial dont on

⁸¹ Livio Vacchini, *Capolavori*, Ed, du Linteau, 2006,

⁸² in *Mathématique de la villa idéale et autres essais*, éditions Hazan, 2000. Il s'agit d'une suite d'articles rédigés dans les années 1950 et 1960.

comprend qu'il s'agit d'une partie d'une composition plus vaste à laquelle l'espace se réfère.

Promenade architecturale, des lieux appréciés en mouvement

Le mouvement de nos corps entrant dans les lieux fonde notre découverte à partir de cette mobilité. L'architecture bien que composant des éléments par nature immobiles joue avec ce mouvement des corps pour créer des séquences, ménager des plages d'intensités différentes. Les constructions acquièrent de fait une mobilité relative : leurs différents éléments bougent les uns par rapport aux autres ménageant des perceptions très différentes (des transversales, des enfilades de profondeur de champ, des effets de diaphragme, des trouées, etc.).

Lumière et ombre

L'utilisation de la lumière est aussi un des univers perceptifs permanent de l'architecture. Elle inscrit les lieux en référence au dehors, à la course du soleil : elle révèle des climats et des latitudes, permet des scénographies nombreuses et significantes.

La spatialité de la nuit est mise en évidence par sa profondeur particulière mais aussi par des effets de scintillement, de balisage, d'éblouissement, ou encore le sentiment d'inclusion renforcé par l'effacement relatif de la vision.

Univers sonore, entendre l'architecture, perception du son des lieux

L'architecture instaure des relations entre entendre et voir, l'espace est aussi un espace sonore avec son écho, sa réverbération, son bruissement, son accueil des bruits d'ailleurs. Notons aussi ce paradoxe rapporté par des metteurs en scène de cinéma quant à l'acuité visuelle qui au moment du « Silence, on tourne ! » apparaît de la concentration sur le son des lieux.

2 - LA COMPOSITION,

Ici des perceptions émergent de l'organisation architecturale, de la relation interne de ses éléments.

Rythme, figure, articulation, organisation et assemblage

La règle qui organise entre eux le grand nombre d'éléments d'un bâtiment est un domaine particulier de perception. Sa lisibilité, sa clarté,

son statut de figure et de structure sont un registre de perception à part entière.

Mesure, Proportion et échelle

Des effets de grandeur, le jeu des proportions dans et à l'extérieur des édifices peut créer des impressions d'harmonie à partir d'un dialogue dimensionnel entre les pleins et les vides.

3 - LA PRESENCE MATERIELLE DES CHOSES

L'architecture ne met pas uniquement en œuvre des espaces, des compositions mais aussi des matières qui offrent toute une gamme de perceptions.

Les éléments, les matières brutes

La mise en œuvre de matières peu transformées ouvre toute une chaîne d'évocations, Par leurs grains, leurs états de surface, leurs textures, elles offrent des perceptions qui dépassent le cadre architectural strict pour engager une perception de la matière, de sa puissance, de son repos.

Couleur, horizons chromatiques, support, surface

L'architecture se découvre aussi en plans de couleurs, en ambiance chromatique, en contraste ou en demi-teinte, en saturation ou en disparition, en monochrome.

Temps, durée

La patine, la dégradation, l'oxydation, l'usure sont des données qui ouvrent à la dimension temporelle de l'expérience architecturale.

L'univers du toucher, le royaume haptique

Nous sommes par de nombreux éléments en contact physique avec le bâtiment (le sol, les assises, les poignées, le mobilier, les mains courantes, ...) Ce contact direct est aussi source de bien des appréciations quant à la douceur, la fraîcheur, la rugosité de ces différents éléments,

L'assemblage, le détail

La manière dont les différents matériaux sont assemblés est aussi perçue comme signifiante. Les liaisons sont-elles montées ou cachées, expressives ou neutres ?

Cet univers du détail entre aussi en dialogue avec notre modèle

anatomique : est-il recherché une dimension technique, géométrique, organique ?

L'intimité

L'intimité de l'espace, la protection ou l'abri qu'il offre est aussi un ensemble de perceptions avant d'être un sentiment. Gaston Bachelard a mis en évidence dans sa poétique de l'espace⁸³ les qualités qui engageaient à une telle appropriation des lieux.

4 - L'USAGE

Le vivant de l'architecture : La température de l'espace

L'architecture propose un support, mais il y a une perception particulière liée à l'ambiance des lieux, à leur manière d'être habités et partagés. Une atmosphère, un caractère, un sentiment d'accueil, de fraternité peut y être perçu, comme une température, chaude ou glaciale, neutre ou feutrée...

Interprétation programmatique, typologie, relation à l'usage ergonomie?

Par des traditions, des cultures, des habitudes, des usages ont pris forme dans des typologies. L'architecture les réinterprète et offre des perceptions nouvelles de ces gestes quotidiens, de ces manières de pratiquer ou d'utiliser tels ou tels lieux

5 - LE CONTEXTE

Une architecture est toujours perçue en relation à un contexte, dans tout ce qui définit l'environnement du projet, à toutes ses échelles. Il s'agit d'un contexte topographique, géographique, mais aussi social, humain, technique.

Topographie, géographie

La perception de l'échelle géographique, son horizon géographique est un des éléments forts de l'architecture. La relation que l'aménagement engage avec la topographie, avec le climat, avec les éléments du paysage, avec la végétation permet d'outrepasser les limites et d'ouvrir un dialogue avec l'échelle géographique.

Le milieu économique humain, culturel, technique

⁸³ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1989, (première édition 1957)

Chaque construction rencontre et s'inscrit dans un contexte qui est aussi économique, humain, culturel et technique, se posant en lien, en marge, en rupture avec les multiples données qui constituent ce milieu.

Les limites du projet, son périmètre d'intervention

Chaque projet délimite sa zone d'influence. Il définit son périmètre d'influence, son rayon d'action, ses objectifs de transformation. Il apparaît comme volontaire, discret ou arrogant, cherchant même parfois à disparaître derrière ce qui préexiste. Cette volonté d'affirmer son impact sur l'environnement ou de se fondre dans celui-ci étant à chaque fois déterminée par une rencontre perceptive avec le déjà-là, sa richesse, son impact.

Cette énumération, qui peut paraître longue, n'a pas la prétention d'être complète. Elle vise à montrer combien l'architecture est un art perceptif à partir du repérage de ses grandes catégories. L'architecture parle à travers le silence de ses phénomènes perceptifs, y déployant son inventivité spécifique.

Compositions perceptives, déroulement temporel de l'expérience

Nous avons voulu mettre en évidence certains paramètres, fréquemment rencontrés, qui s'apparentent à des matériaux de création. Mais ces catégories de perceptions ne fixent pas de ligne de conduite à l'auteur d'un projet. En effet, jamais la puissance, la présence ou l'authenticité d'un bâtiment ne peuvent être le résultat d'une équation : l'architecture est avant tout un dispositif créatif ouvert. A chaque fois, l'usage de lieux, les contraintes que la physique font peser sur les édifications, la complexité inhérente aux édifices, la recherche du confort, le désir d'être en relation avec l'extérieur, l'horizon, la nature, le mouvement de nos corps, engagent des perceptions « corporelles » que l'architecture s'approprie et compose.

Ces catégories de perceptions font partie des connaissances sur l'architecture : on les retrouve organisées comme une suite de positions qui expriment des intentions et donnent forme à l'environnement construit. Chaque expérience architecturale est ainsi constituée de ces différentes perceptions, mais n'en est pas la simple addition. Le vécu

d'un lieu a toujours une dimension vivante, que l'on détruit à vouloir le décomposer en particules élémentaires.

Nous voulons insister sur le fait que chaque œuvre architecturale à une identité, une cohérence de composition, et que c'est sans doute à partir d'une figure globale du vécu perceptif de l'expérience architecturale s'enclenche. C'est le mélange de l'écho sonore, de la minéralité, du caractère ascensionnel de l'espace, d'une lumière orientée, du plan cruciforme qui constitue l'identité « perceptuelle » de la cathédrale gothique.

L'activité de découverte fonctionne comme un processus temporel dynamique qui traite les informations en plusieurs étapes, avec différentes séquences. Lors de la découverte d'une architecture qui nous impressionne, nous avons tous le souvenir d'être passés d'un temps de réception sensorielle à des instants de perception plus construite, de s'être ouvert à des observations plus méthodiques puis à des temps d'émotion qui semblaient alors redéployer de nouvelles évidences perceptives : nous sommes aussi passé par des phases de rejet, de doute, pour enfin construire un jugement et engager des discussions à propos de cette visite. Les séquences sont toujours entrelacées mais on peut toutefois en résumer de grandes lignes : Claude Bonnet⁸⁴ résume en trois étapes le traitement de l'information perceptive : l'étape sensorielle, l'étape figurative, puis l'étape cognitive.

La perception architecturale s'inscrit évidemment dans l'instabilité de ce temps de découverte : c'est un processus ouvert parce qu'aucune œuvre ne donne un message définitif mais au contraire, nous met intérieurement en mouvement.

L'architecture aime aussi brouiller les cartes du jeu perceptif.

Dans son expérience première, la perception est une fonction psychologique qui offre de manière immédiate une représentation fidèle de notre environnement, en relation directe avec la tâche que l'on cherche à accomplir. Ces perceptions se construisent à partir d'informations captées par les sens mais plusieurs modes de lecture sont possibles dans la manière de percevoir, c'est-à-dire ici de donner du sens à ces informations. Une première attitude consiste à donner la priorité à la perception d'objets (je vois la table, je vois le livre) ; à la différence, une autre attitude perceptive se centrera sur le repérage de

⁸⁴ Claude Bonnet Rodolphe Ghiglione et Jean-François Richard, *Traité de psychologie cognitive*, Dunod, 1992,

caractéristiques (je repère un rectangle de bois sur lequel repose un second rectangle plus petit avec une couverture beige entourée de plusieurs liserés rouges). Entre ces deux manières de faire, il y a des possibilités de dialogue, de confrontation, de superposition, et la construction d'un jeu spécifiquement assis sur la perception dont l'architecture, comme toutes les formes d'art, aime à se servir.

A la Chapelle de Ronchamp⁸⁵ par exemple, les percements de la façade sud peuvent être perçus de multiples manières : On peut y lire des géométries pures, pyramidales, tronquées, de taille et de hauteur différentes, on peut découvrir la consistance de prismes de lumières colorés (par les vitraux), ou encore s'émerveiller des facettes de tous ces ébrasements qui existent chacun par leur position face à la lumière (directe, indirecte, rasante, contre-jour, ...), on peut aussi, pour les plus bas d'entre eux, imaginer des alcôves, des chapelles trop petites dans lesquelles on ne peut pas se tenir mais où l'on peut se projeter mentalement avec toutes les interrogations qui jaillissent de ce jeu de projection dans un espace attribué à la prière.

On retrouve ici les multiples capacités de repérage du cerveau liées à des points de vue différents et la capacité de passer de l'un à l'autre. Mais on pressent aussi autre chose : cette lecture multiple d'un même élément est suscitée pour enrichir le vécu du lieu, pour lui donner une intensité. C'est un travail de création particulièrement abouti qui permet à un bâtiment d'offrir des imbrications dans plusieurs registres perceptifs, de permettre de rencontrer l'unité fonctionnelle et habituelle d'un lieu et en même temps de pouvoir se nourrir d'autres manières de le percevoir.

Ces jeux sur la superposition, sur l'ambiguïté comme une sollicitation perceptive préméditée a été analysé en détail par l'architecte américain Robert Venturi. Son ouvrage, *De l'ambiguïté en architecture*⁸⁶ est important quant à la reconnaissance de la richesse de l'expérience architecturale. Il a été écrit en 1966, suite à des décennies de modernité imprégnée de rigueur conceptuelle et fonctionnaliste pour tenter de mettre en évidence cette richesse du « à la fois » dans le processus de perception. Son propos, issu d'une bourse d'étude de deux années à Rome, pendant lesquelles il s'est immergé dans l'architecture baroque et maniériste, prend la forme d'un dialogue assez polémique avec les tenants de la modernité architecturale orthodoxe. C'est de fait un petit

⁸⁵ construite par Le Corbusier en 1955

⁸⁶ première édition en langue anglaise, *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art Press, New York, 1966.

manifeste en faveur d'une architecture équivoque (page 12) et contre les excès de simplification, de banalisation et de dogmatisme de la modernité architecturale. Robert Venturi part de l'hypothèse selon laquelle il existe, quoiqu'il arrive, une dissonance entre le fait matériel et son impact psychologique et que cette contradiction est à l'origine de l'art.

Une certaine qualité poétique émerge de l'ambiguïté des séquences perceptives, et une architecture ainsi ouverte à la complexité et à la contradiction propose des séquences des tensions et des renvois dynamiques. Dans de telles conditions, les éléments sur lesquels s'accrochent la perception assument d'être à la fois forme et fond, abstraits et concrets. La signification découle tout autant des caractéristiques internes du bâti que du contexte particulier dans lequel elle s'insère, étant perçue simultanément comme forme et structure, comme matière et matériau, comme abstraction ou figuration. Ces relations alternatives, complexes souvent contradictoires entre les éléments physiques du milieu architectural génèrent le jeu de tensions un sentiment d'ambiguïté qui pour Robert Venturi caractérisent l'atmosphère de l'architecture⁸⁷. Il illustre son propos de nombreux bâtiments, d'époques différentes, pour démontrer le caractère courant de cette composition à plusieurs niveaux de signification et la richesse qu'elle fabrique de l'intérieur même de l'œuvre : ce caractère ambigu de l'expérience n'est pas confusion mais complexité. Il identifie comme élément déterminant de la richesse architecturale ce phénomène du « à la fois », citant l'exemple des pilastres engagés de nombreuses constructions classiques, qui sont à la fois poteaux en saillie et délimitation de panneaux en creux, ou encore détaillant en quoi la villa Savoye de Le Corbusier est un édifice à la fois ouvert et fermé. Ce phénomène du « à la fois » engage le visiteur à faire preuve d'agilité d'esprit pour profiter des multiples significations potentielles des éléments qui composent les lieux et dépasser le type de lecture qui veut que les choses soient « l'une ou l'autre », que sous-tendait la visée fonctionnaliste de l'architecture moderne orthodoxe.

Il s'en prend à cette recherche de la simplification et du minimalisme généralisé (un seul programme, un seul registre technique, un seul matériau), comme diktat moderne de la spécialisation et de la séparation et volonté de lever progressivement les ambiguïtés entre forme et structure et entre forme et fonction. Robert Venturi vante la richesse de

⁸⁷ Robert Venturi, *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, 1999, Page 29

cette complexité à tous les niveaux de la création architecturale, laquelle à ses yeux, constitue un enjeu de composition éminemment plus délicat que l'approche exagérément rationaliste de l'architecture moderne qu'il ne cesse de dénoncer.

Nous admettons volontiers que la richesse d'une expérience architecturale se nourrisse d'un dialogue dynamique entre différents registres de perceptions. L'entremêlement de ces éléments venant enrichir l'explicite de la composition, d'arrière-plans plus implicites ouverts à des accroches de différentes natures en fonction des publics.

La nature du lien perceptif

Etonnement radical des hommes devant la planète et son pourquoi. D'où vient-elle ? Qu'est-ce que c'est ? Qui lui a donné toutes ces formes, cette vie ? Donc, qui sommes-nous ? C'est la même question. Et là les réponses sont le début de l'architecture. Ce n'est pas simplement fait pour abriter. C'est pour exister. C'est une entreprise d'une autre nature. Une énigme répond à une énigme

Christian de Portzamparc, Voir Ecrire, Gallimard

Interrogeons maintenant, à partir des travaux du philosophe français Mikel Dufrenne, le point d'émergence de l'activité de perception. Il traite très précisément de cette question dans le second ouvrage de sa *Phénoménologie de l'expérience esthétique*⁸⁸ intitulé *La perception esthétique*. Il détaille trois moments de cette expérience : la présence, la représentation, la réflexion, qui s'alimentent mutuellement pour construire la consistance de l'expérience et pour l'architecture, le plaisir du temps passé à s'enrichir des lieux, à les découvrir.

Il interroge de manière très perspicace cette notion de présence qui constitue un point d'émergence, un point d'étonnement, l'apparition d'un processus perceptif qu'il repère comme le premier moment de la perception esthétique. En dialogue avec la position d'Henri Maldiney présentée précédemment, détaillons ce point d'enclenchement de l'expérience architecturale.

Mikel Dufrenne observe cette survenue du percevoir : il ne s'agit pas d'enregistrer passivement des apparences qui en elles-mêmes semblent inertes, mais d'observer le déroulement d'un processus réflexif qui se déploie entre l'œuvre et le visiteur et au cours duquel des significations émergent. Il s'agit d'un questionnement qui se construit par la rencontre avec une œuvre (ici une architecture), qui apparaît comme clairement repérable, concerne personnellement le visiteur, l'engage et prend à

⁸⁸ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, 1956

travers l'expérience qu'il en fait un caractère d'autorité. Mikel Dufrenne décrit cette rencontre comme quelque chose qui affleure d'abord sans que l'on y adhère nécessairement, qui émerge de manière sourde, comme une signification primitive, comme une sommation ressentie étrangement, intimement, avec le corps, vécue avant tout essai d'explication. Il parle d'un bloc d'étrangeté signifiante qui engage à construire un récit. Ce premier instant de la perception est une éruption, une parenthèse où les choses nous sont présentes sans qu'il y ait d'écran entre elles et nous. Ces événements prennent place dans le champ du préreflexif détaillé par M. Merleau-Ponty. Il s'agit d'une immédiateté, située en deçà de toute médiation intellectuelle. Notons le fait que l'objet (plus précisément le lieu pour cette recherche sur l'expérience architecturale) se révèle directement au corps. Nous sommes à cet instant de plain-pied avec le monde, ou pour le dire autrement par notre corps nous sommes de plain-pied avec le monde en un lieu, en un ici et un maintenant, sans filtre, dans une situation d'immédiateté qui accueille des sentiments et les perceptions brutes et d'abord indéfinies de la présence et de l'absence. Ce temps de rencontre d'égal à égal avec le monde ambiant constitue le point d'origine de la perception en train de s'élaborer. Dufrenne y repère un temps de plénitude (ou de dystopie) : « *La signification est éprouvée par le corps, dans sa connivence avec le monde.* »⁸⁹. La qualité des œuvres possède le pouvoir de nous remettre en contact avec une telle expérience.

L'œuvre ouvre un champ perceptif intense, dénué d'a priori linguistique, sans éveiller dès l'abord de représentation. Elle le dit sans déployer encore d'autre intelligence que celle du corps. Dans cet instant fugace, elle donne à vivre, l'espace d'un instant, une totalité objet-sujet où l'objet et le sujet sont encore indissociables. Mikel Dufrenne repère à cet instant l'occasion de recontacter, de manière fugitive, comme une racine vivante de notre manière d'être au monde.

Ensuite s'ouvrent des aventures perceptives plus élaborées ainsi que l'enclenchement de l'intellection consciente : mais il reste que la perception architecturale commence dans une sorte d'apothéose du sensible, dans laquelle le sens est donné par le sensible et accueilli par le corps. Elle est ensuite mise en mouvement par la multiplicité des registres nommés plus haut, qui constituent autant de schèmes qui la structurent, mais qui à cet instant fugace de l'expérience émergent concomitamment d'un effet de présence unique. C'est par le corps que

⁸⁹ *Ibid*, page 425

s'opère l'unité de cette expression, par des capacités organiques d'assemblages qui captent comme des éclairs de familiarité depuis l'œuvre. l'objet esthétique, l'œuvre architecturale, se repère aussi par le pouvoir qu'elle a de séduire le corps, d'offrir des conditions d'installation dans une perception conjuguée d'accueil et d'affirmation de soi.

Il ne convient pas de rester figé à ces premiers instants qui constituent le sous-bassement corporel de la perception architecturale : l'œuvre n'est pas faite uniquement pour le corps : elle s'adresse à des individus disponibles aux étapes de représentation et de réflexion qui suivront.

La Neue Nationalgalerie de Berlin est un très bel exemple de l'ambiguïté malicieuse avec laquelle Mies Van der Rohe a proposé des expériences riches autour de cette formule a priori peu engageante « Less is more ». Son minimalisme ne vise pas la disparition du corps, mais affirme au contraire la volonté parfaitement réussie et maîtrisée de maximaliser tout ce que l'espace dans son invisibilité porte d'énigme. Il propose un minimalisme de concentration, qui intensifie l'expression architecturale. Il ne s'agit pas d'un minimalisme constructif, tant il serait possible de construire une halle avec beaucoup moins de métal.



Illustration 11 : La façade, l'entablement, le socle

Le propos donne plutôt à découvrir en même temps une apparente modestie de moyens et une ampleur maximale des effets. Cette modestie s'affirme par la simplicité formelle du socle qui déborde du bâtiment, affirme un caractère public et permet d'observer la ville d'une position un peu surélevée. Mais la toiture, structure unique qui joue à la fois un rôle de poutre, d'entablement, de couverture, donne à lire de manière très physique bien qu'invisible, une étrange impression de lévitation et l'énigme du poids des choses.

Les colonnes au nombre de 8 (2 par façade) sont positionnées selon une proportion dorée 3, 5, 8 qui met en dialogue harmonique la partie

centrale, la partie latérale, le débord. Leur forme, leur fuselage, leur point de contact avec l'entablement donnent l'impression d'une statique immuable : la couleur noire de tous les éléments renforce encore cette perception par la dimension unitaire et la majesté qu'elle instaure. On perçoit ici comme une dilatation statique de l'espace, comme si le champ de gravité s'était ici fait plus léger, plus aérien, et qu'alors l'espace de la ville en était aéré, dégagé, plus enjoué.

Il semble qu'une grande œuvre offre la capacité de rencontrer par le percevoir les choses importantes dont elle est construite.

A la piscine construite en bord de mer par Alvaro Siza à Leça da Palmeira (Portugal) en 1966, c'est aussi le corps qui reçoit les messages du lieu. Le mouvement de la baie, les bateaux au loin, les oiseaux et le vent, les rochers et les bassins, le désordre géométrique des rochers, le grain des roches, l'immatérialité des reflets et le miroitement du soleil sur l'océan compose un milieu perceptif délicieux. La simplicité de la rampe d'accès creusée dans le quai, donne à ressentir toute cette masse immuable et statique du sol qui n'arrête pas de dialoguer et le jeu insensé de l'eau et des vagues qui remuent sans cesse, montent et descendent, accompagnant dans leur fluidité les sons des baigneurs, la présence des corps, des peaux, des tissus, des chevelures.



Illustration 12 Alvaro Siza, Piscine à Leça da Palmeira les bassins, le sable, la baie



Illustration 13 Alvaro Siza, Piscine à Leça da Palmeira, Les vestiaires

Ces éléments ne sont pas reconstruits mentalement comme nous le ferions à la lecture d'un roman : ils sont perçus comme une cartographie objective des lieux : ils émergent des dimensions de l'environnement assemblées dans une sorte de polyphonie étrange. Il semble que l'expérience architecturale, dans ce qu'elle déploie si amplement nous offre un contact à la fois physique et sensible avec l'alentour, comme un lien simultanément primitif et sophistiqué à l'environnement. Nous découvrons en même temps une connivence originaire avec le monde et la réactualisation de cette relation dans la richesse qu'ouvre le percevoir.

L'architecture offre d'œuvres en œuvres une assise existentielle à de nouvelles potentialités perceptives, les inscrivant dans nos faits et gestes quotidiens.

A la résidence étudiante d'Alvar Aalto sur le campus du MIT de Boston⁹⁰, la brique donne sa mesure et son rythme au bâtiment. Par sa dimension, elle évoque la main et imprègne les lieux d'un sentiment de simplicité qui assoit la domesticité douce des lieux : les choses ont l'air bienveillantes et simples. A partir de ce petit module, de son grain, de la simplicité de son assemblage mais aussi des ondulations qu'il permet, se compose à la fois l'unité extérieure de l'édifice et son intériorité protectrice.

⁹⁰ MIT's Baker House student housing, construit en 1949



Illustration 14 Alvar Aalto, résidence universitaire, MIT, Boston

Il y a un dialogue matériel très pur entre la minéralité sèche, cuite, sombre des briques et le caractère clair, ligneux, travaillé du bois des menuiseries ou encore à l'intérieur, dans les espaces collectifs du rez-de-jardin, un dialogue entre le bois alors travaillé sous forme de tasseaux et de panneaux à clair voie et les parois blanches qui accueillent la lumière pour la diffuser de manière homogène à l'intérieur de l'atrium de salle du restaurant.

Les échelles du bâtiment, de la plus infime et intime comme la brique, jusqu'à la grande ondulation majestueuse des circulations qui se confronte à l'ampleur souvent austère du site de la Charles river, forment une unité accueillante et protectrice.

Ces différents aspects du bâtiment sont disponibles. Ils se mettent à dialoguer sous le seul fait que nous les parcourons, que nous les recevions par l'entremise de nos sens, de notre déambulation, de notre perception.

Schémes spatiaux, expériences archétypales

The abstraction of this place, with this extreme minimalism and horizontal orthogonality, seemed to transcend culture, history, and the limits of time.

*Steven Holl, Questions of perception,
Phenomenology of architecture*

Reprenons notre dialogue avec Steven Holl pour tenter de préciser ce que l'architecture met en évidence du monde du percevoir. Dans un des derniers chapitres de l'ouvrage que nous avons déjà commenté⁹¹, il livre ce qu'il nomme ses expériences archétypales de l'architecture, expériences qu'il présente comme étant plus que de simples rencontres émotionnelles, mais des moments d'intense émergence du perceptif, en trois ou quatre dimensions. Il revient sur des visites qui l'ont profondément marqué et dont le souvenir est toujours présent : le Panthéon de Rome, la chapelle de Ronchamp de Le Corbusier, les jardins Zen du temple Ryoanji à Kyoto, les ruines de la ville maya d'Uxmall, la petite ville de Ferrara en Italie ou encore le centre civique de Sänätsalo d'Alvar Aalto en Finlande, et décrit les éléments propres à chaque site par lesquels émerge une particulière intensité du percevoir. Certaines mises en forme, certains agencements produisent des effets et ainsi à certains endroits, la lumière, la masse, la géométrie, le vide, le territoire, l'horizon, la juste mesure, prennent le pas en tant sur tel. Le vécu ordinaire laisse place à une relation forte, personnelle et intime, avec des entités abstraites. Celles-ci captent l'attention : un sentiment d'intensité intérieure émerge des lieux, non seulement de leur présence physique mais de leur qualités d'objet de perception. Les catégories perceptives que nous avons déjà citées apparaissent pour Steven Holl à un niveau de puissance et d'évidence liée à la puissance archétypale des grands schémas perceptuels qu'elles permettent d'approcher.

Que porte de spécifiquement architectural le contact avec ces catégories du percevoir ? Elles ne sont pas déterminées par des techniques d'observation et dépassent ce que l'on pourrait reconstituer dans un laboratoire ; elles apparaissent comme engrammées dans les formes et les usages quotidiens, portant à un état d'intensité maximale un lieu terrestre

⁹¹« Archetypal Experiences of Architecture » in *Questions of perception, Phenomenology of architecture*, William Stout Publishers, San Francisco, 2006

dont l'aménagement semble signifié quelque chose qui ne se révèle complètement que par le registre du percevoir. Livio Vacchini rapporte aussi des expériences similaires, revisitant ses lieux de prédilection dans l'ouvrage intitulé *Capolavori* auquel nous nous sommes déjà référés. Ils parlent d'acuité à l'environnement offert par la puissance organisatrice de l'architecture. Les expériences architecturales se concentrent alors autour de catégories de perceptions qui semblent à chaque fois être d'inédites créations. A l'Acropole, l'entrée unique et la découverte calculée des édifices, le jeu du socle et de la colonnade, de l'architrave et de l'horizon, du rocher et du ciel ouvre un univers de perceptions où s'entremêlent centration et expansion, construction et horizon. L'intensité des perceptions, de l'expérience, est liée à ce que chacun apporte. Livio Vacchini visite ces lieux avec sa culture, mais aussi avec les questions qu'architecte, il pose aux bâtiments (ou plutôt à leurs concepteurs) se sentant partie prenante de la communauté des bâtisseurs qui parlent une même langue et échangent par édifices interposés à travers les époques et les civilisations, « chaque nouvelle observation formulée à partir d'un monument ancien produit une nouvelle œuvre »⁹².

La dimension perceptive de l'architecture ne se précise t'elle pas ?

Il ne s'agit pas uniquement de données sensorielles, pas uniquement d'une activité de perception telle qu'elle pourrait s'expérimenter en laboratoire mais de l'émergence de catégories de perception intermédiaires assez particulières : elles sont intentionnellement créées par les hommes, et parlent spécifiquement de ce qu'habiter veut dire. Elles agissent comme marqueurs d'une relation au monde extérieur, d'une relation non pas à un monde générique, ni à une représentation du monde, mais à un monde rencontré physiquement, en un lieu dont l'aménagement instaure une qualité particulière d'accueil et de stimulation. Le repérage perceptif nous fait rencontrer des éléments concrets (des pierres assemblées pour reprendre l'expression de Livio Vacchini à l'Acropole), qui émergent par le percevoir comme des catégories d'existence à part entière. Le socle, l'horizon, l'impact de ces colonnes dressées, l'entablement, ... sont des expériences perceptives par lesquelles se construit une relation intérieure au lieu.

Nous verrons dans le chapitre suivant comment se fabrique la dynamique entre formes extérieures et vie intérieure : ici dans l'aventure que propose l'architecture, nous voulons mettre en évidence l'intensité de certaines

⁹² Livio Vacchini, *Capolavori*, Ed. du linteau, 2006, page 28

perceptions intermédiaires construites autour des éléments du langage architectural et leur puissance à simultanément nous localiser et nous s'ouvrir au monde le plus large. Ces perceptions sont familières parfois jubilatoires et en même temps nous éveillent à la dimension de catégories abstraites. La profondeur de l'espace, la présence de la couleur, le dialogue entre les masses qui composent le lieu, la manière de s'ouvrir au lointain, le jeu entre l'inertie de l'édifice et le mouvant du site ou du public, bref, ces perceptions que l'architecture assemble apparaissent à chaque fois avec une acuité et une fraîcheur nouvelles.

Gibson, dans son vocabulaire, parlerait sans doute d'une affordance culturelle autour de l'habiter, comme si ces percepts n'étaient pas uniquement des perceptions issues de données physiques reconnues par les sens, mais que toutes ces entités perceptives à partir desquelles l'architecture construit son propos faisaient écho à une qualité d'accueil, par laquelle notre environnement est reconnu, approprié, habité. Les expériences archétypales que rapporte Steven Holl étant alors particulièrement emblématiques du fait que ce qui est perçu n'est pas uniquement une succession de repères spatiaux, mais aussi un ensemble de percepts liés à notre accord avec l'environnement, (autour des thèmes comme l'accueil, la protection, la rencontre, le confort, l'appropriation, l'exposition à, etc.).

La relation avec les choses semble claire et immédiate et de tels instants se gravent dans notre mémoire de manière profonde, comme si cette irruption du percevoir suspendait momentanément le temps, le jugement, la conceptualisation. Chaque site offre ainsi, à partir de ses qualités, un accueil et un étonnement, et c'est cet étonnement quant à la manière d'installer nos vies, mais aussi les savoirs nécessaires à leur organisation, qui délimitent le champ de connaissance de l'architecture.

Actualité et évolution des modes de percevoir

“Le monde perçu serait le fond toujours présupposé par toute rationalité, toute valeur et toute existence. Une conception de ce genre ne détruit pas la rationalité, ni l'absolu. Elle cherche à les faire descendre sur la terre.

Maurice Merleau-Ponty, Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques, 1946

L'activité de perception a fonction de repérage, de découverte, d'appréciation. Chaque expérience nouvelle est intégrée et enrichit nos capacités de perceptions ultérieures : c'est en ce sens une instance adaptative, qui nous permet d'assimiler les évolutions de nos environnements, de nos installations urbaines, des outils et techniques nouvelles qui équipent notre quotidien.

Revenons sur un aspect important. Les expériences architecturales dont nous avons détaillé les processus perceptifs ne se vivent pas dans l'immuabilité d'un dispositif architectural intemporel, mais dans un monde en chantier permanent. Nous avons présenté des modes de percevoir qui s'inscrivaient à l'interface entre des capacités physiologiques et des grandes fonctions de perception, laissant peut-être sous-entendre que l'architecture nous ancre dans une certaine immuabilité et que son registre est plutôt intemporels.

Mais il faut débattre de ces questions. La modernité architecturale s'est construite sur un projet de mise en forme de la société machiniste, sur une volonté de mettre en œuvre un nouveau cadre de vie qui activerait, quitte à tourner radicalement le dos à ce qui précédait, les aspirations au progrès de toute une civilisation.

Pour prolonger notre propos sur l'activité de perception, plusieurs questions émergent qui ont justement trait à l'importance de la modélisation urbaine, à l'influence des objets et outils avec lesquels nous vivons, aux modes de percevoir qu'ils déploient et à la place que l'architecture prend dans ces transformations.

Modélisations contemporaines : Objets, outils, horizons

L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair.

Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, page 176

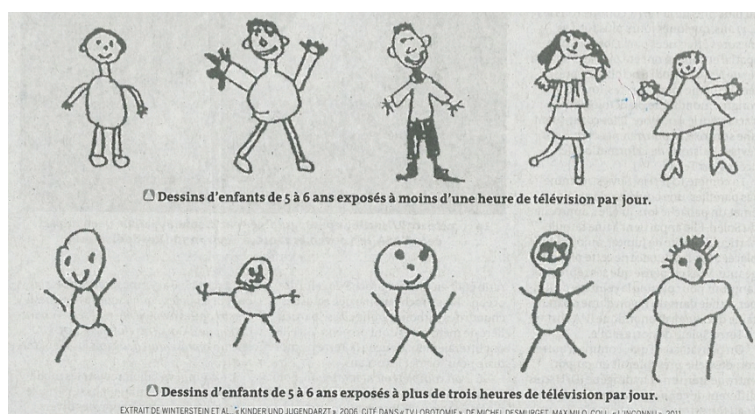
Monde urbain, monde mental et technique

Dans un article intitulé *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, Georg Simmel, sociologue et philosophe allemand (1858-1918), note avec une intuition étonnante pour son époque que «*le fondement psychologique sur lequel s'élève le type de l'individualité des grandes villes est l'intensification de la stimulation nerveuse qui résulte du changement rapide et ininterrompu des stimuli externes et internes*».⁹³ Il remarque les caractéristiques nouvelles de la grande ville, son action inédite sur les fondements sensoriels du psychisme ainsi que le quantum de conscience qu'exigent autant sa construction, sa maintenance que sa pratique quotidienne. La grande ville modèle ce qu'il appelle « l'intellectualisme du psychisme citadin », qu'il compare à celui de la petite ville qu'il considère comme plus fondé sur la sensibilité et les rapports affectifs. Georg Simmel fait le lien entre la construction d'un nouveau cadre de vie, celui de la grande ville, et la transformation du psychisme humain à ce contact. Depuis la ville du début du XXe siècle qu'il découvre et analyse, la modélisation des environnements urbains a très puissamment prolongé et amplifié cette inclinaison, autant par le gigantisme des métropoles qui déterminent des conditions d'enveloppement plus inclusives que par le degré d'équipement technique des lieux, leur mise en mouvement, leur intelligence embarquée. L'intuition de Simmel quant à la coévolution entre condition d'environnement et psychisme humain est toujours en acte. La réalité de nos métropoles peut s'apprécier par l'univers perceptif qu'elles abritent et promotionnent. Si l'architecture n'a pas la possibilité de rendre les hommes plus heureux, il nous faut donc au moins reconnaître que la somme des aménagements qu'elle façonne fait naître un nouveau milieu, que ce nouveau milieu devient

⁹³, Georg Simmel, *Les grandes villes et la vie de l'esprit* Cahier de l'Herne, 2007

l'univers quotidien qui influence en retour nos manières de ressentir et de percevoir.

Le monde de la grande ville était pour Georg Simmel un milieu qui intensifiait la vie de l'esprit. La modernité a poursuivi tout au long du XX^e siècle son œuvre de transformation, sa grande destruction/création. La vitesse est apparue, aujourd'hui partout présente, puis l'ubiquité, l'instantanéité, la multiplication des messages, l'interface que constitue l'écran, avec ses modes de représentation et de perception si particuliers. Des modes de percevoir nouveaux accompagnent de nouvelles manières de travailler, de se divertir, de se rencontrer. Une étude récente dont les résultats ont été publiés dans le journal *Le Monde*⁹⁴ présente les dessins d'enfants exposés plus de trois heures par jour devant la télévision. Les résultats sont assez nets : leur manière de dessiner (planche ci-jointe) montre clairement une modification de leurs représentations du corps humain : ils en dessinent différemment le volume, l'apparence physique, la taille relative des membres, de la tête.



Dessins d'enfants en fonction de leur temps d'exposition quotidien à la télévision

Cet exemple illustre combien nos conditions d'environnement influencent nos modes de percevoir, notre appréciation du réel. Ces nouveaux environnements, réels, virtuels, numériques nous mettent en présence d'informations médiatisées, nous atteignant par l'entremise de machines et donc réduites à ce qui passe par ces outils. Tout ce que nous ne percevons pas forcément, mais qui toutefois constitue le terreau d'une rencontre in situ dans le monde réel, d'un déplacement, d'un engagement dans le vis-à-vis d'une exposition concrète n'est pas retransmis par ces interfaces informatiques. Le corps n'a plus le même rôle, il n'est plus

⁹⁴ « La télévision nuit gravement à la santé » *Le monde*, Cahier Sciences et techno du Samedi 8 octobre 2011

exposé ni valorisé comme organisme incroyablement sensible aux conditions d'environnement du monde alentour.

Dans ces perceptions médiatisées, le corps, mis partiellement en retrait, participe moins au sentiment de réalité dont on compense l'appauvrissement par plus de son, de couleur, de mouvement et plus récemment par la suavité d'interfaces haptiques toujours plus précises. Nos fonctions perceptives sont efficacement sollicitées par ces nouvelles interfaces afin qu'elles nous transmettent un sentiment de réalité. Mais l'inclusion dans des situations perceptives dépendantes de la machine ne sonne-t-elle pas comme une étrange quête holographique alors que se dégradent nos conditions d'environnement planétaires les plus concrètes ?

L'activité de perception est à la racine de notre prise sur le réel, de notre conscience et de notre activité cognitive. Comme interface entre la réalité concrète et le monde des représentations, n'est-elle qu'un instrument ? Nous avons l'intuition qu'elle doit aussi jouer un rôle d'évaluation nous mettant en garde contre des risques de leurre perceptifs.

Nous avons vu combien notre univers perceptif est formidablement stimulé par le monde de l'architecture : notons ici que cette stimulation opère « par le bas », de la manière la plus immédiate et physique qui soit. La réalité augmentée que propose l'architecture s'adresse à tous : elle est gratuite, sans abonnement, sans les barrières de la langue ni le besoin d'une éducation trop sophistiquée.

Objets, outils et interfaces

Les architectes italiens Andréa Branzi (qui était aussi designer) et Ezio Manzini (aussi par ailleurs ingénieur), ont mené au cours des années 1990 une réflexion sur la place des objets dans nos environnements quotidiens⁹⁵. Ils ont noté que jusqu'au XVIII^e siècle, l'architecture représentait à elle seule l'univers construit, en ce sens que, mis de côté le monde naturel, l'homme n'était environné que de maisons, de palais, de monuments et de routes. Les objets étaient rares et secondaires et leur nombre à l'intérieur des maisons était également très restreint. L'architecture contrôlait la totalité de l'univers humain, du territoire et du cadre de vie : elle imposait des signes et ses références. Mais la révolution industrielle a entraîné une mutation de l'objet. La production

⁹⁵Ezio Manzini, *Artefacts, vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*, Les essais, Centre Georges Pompidou, 1991, et Andrea Branzi, *Nouvelles de la métropole froide*, Centre Georges Pompidou, 1992,

progressive de marchandises, d'objets, d'outils et d'appareils de toute sorte, a en l'espace de deux siècles envahi notre univers matériel au point de créer, autour de l'homme et de son expérience quotidienne, une présence continue et compacte. Andréa Branzi précise qu'au début du XX^e siècle une famille (moyennement fortunée) possédait en moyenne entre 150 et 200 objets alors que la même famille se trouve aujourd'hui entourée d'un système d'environ 2500 à 3000 objets. A la présence environnante que constituait l'architecture s'est substituée la présence environnante et interactive des objets. Nos métropoles ne sont plus uniquement des lieux de regroupement des populations, mais désormais des regroupements de services, d'équipements, de commerces, d'infrastructure. C'est donc un univers artificiel et sophistiqué qui s'est assemblé tout autour de l'homme, un parc d'objet tel un ensemble de microstructures, un « *plancton qui envahit la scène, remplit le paysage, sous-tend l'utilisation de la ville, la rend flexible, l'adapte aux nécessités les plus diverses* »⁹⁶

Notre environnement est aujourd'hui déterminé par ce système d'objet qui constitue le milieu dynamique de la métropole : notre activité est amplifiée et dépendante de ces objets structurés en réseaux, interconnectés, et interactifs. Ce méga système d'objets constitue pour ainsi dire notre interface avec le milieu physique, et l'architecture participe plutôt dorénavant comme décor de cette nouvelle configuration si dynamique de la métropole. Ces nouveaux outils organisent la production, la consommation, la communication contemporaine et engagent en chemin de nouveaux modes de percevoir qui viennent de facto recouvrir les modes de percevoir précédents. Le quotidien des métropoles est ainsi un agglomérat de sollicitations perceptives éparées qui captonnent nos existences autour d'artefacts. Ceux-ci occupent à la fois la position centrale, l'accès au lointain et de plus en plus de temps quotidien. Dans le vocabulaire de l'architecture, ils se présentent comme objet et comme fond et se substituent, pour plus de 7 heures par jour pour les adolescents américains (sous forme de travail, de consultation internet, et de réseaux sociaux écran des téléphones intelligents, télévisions, jeux vidéo...) ⁹⁷ à l'espace ouvert de l'horizon réel.

Ces nouveaux modes de percevoir ont aussi été interrogé par Ivan Illich, une grande figure de la critique de la modernité, de ses institutions et de

⁹⁶ Andréa Branzi, *opus cité*, page 27

⁹⁷ Cette moyenne est tirée d'une enquête réalisée par la Kaiser Family Foundation : consultation sur le site <http://www.numerama.com/magazine/14895-les-jeunes-americains-passent-7h38-par-jour-devant-les-medias.html>

ses engouements. Dans un texte tardif⁹⁸, il dénonce la « communication administrée » de ces nouvelles fonctions réceptives. Se retournant sur son passé, il constate que certains modes de percevoir ont disparu, et avec eux une certaine matérialité charnelle du monde. Il considère ce processus comme une expérience de désincarnation car il faut admettre le caractère non cumulatif du développement : un recouvrement s'opère progressivement, qui fait disparaître des modes de percevoir qui portaient des potentialités qui n'ont pas été approfondies mais auxquelles se sont substituées une autre atmosphère de la vie, une autre administration du vivant. Le progrès occidental apparaît alors comme une machine à accaparer les sens, les perceptions, les pensées autour d'une « grande œuvre » qui mobilise toujours plus les individus, les ressources, les énergies mais de manière toujours plus contreproductive, car cette grande œuvre refuse toute interrogation sur elle-même. Il nous encourage à se méfier qu'un tel mode de développement ne barricade pas l'horizon réel à travers une mécanisation des perceptions⁹⁹.

⁹⁸ Ivan Illich, « La perte du monde et de la chair (1998), in *La perte des sens*, Fayard 2004 pour la traduction française,

⁹⁹ *Ibid*, page 356

Désincarnation, désensibilisation du réel

Nos bistrots et les rues des grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamique de ses dixièmes de seconde, il fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages.

Walter Benjamin, L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique

Les interpellations d'Ivan Illich rejoignent les propos de Juhani Pallasmaa avec lesquels nous avons ouvert cette seconde partie. Celui-ci présentait le rôle de l'architecture dans le basculement occulocentrique de la culture occidentale, montrant en quoi une architecture exclusivement faite pour la rétine perdait sa capacité à lier corps et environnement mais aussi à inscrire nos perceptions dans ce qu'il nommait une certaine sagesse du corps. Le détachement, l'immatérialité, l'irréalité s'accompagne selon lui une perte de tactilité qui détache l'architecture d'une attention à l'échelle des détails dans laquelle s'exprime le souci de la main et du corps : cet éloignement constituant une désensibilisation de la relation au monde. Nous observons aujourd'hui l'expansion des technologies haptiques, mais s'agit-il du même « toucher » ? Pallasmaa évoque une prise sur le monde réel alors que l'usage des tablettes numériques nous met au contact d'un vécu machinique, proposant la manipulation très ludique de successions d'informations transitant par une recomposition en deux dimensions de quelques décimètres de côté. Ces tablettes constituent un intermédiaire technique qui s'offre comme un univers très ergonomique et très intime, mais un univers informationnel dont la « bande passante » reste malgré tout limitée à ce qui peut transiter par l'image et le son de la tablette. Notons toutefois que le contact par le toucher intensifie l'engagement

affectif et l'expérience de l'objet technique du fait de cette réflexivité touchant/toucher que Merleau-Ponty a si bien mise en évidence.¹⁰⁰

Ces tablettes, ces outils proposent l'expérience d'une interface avec le monde recomposée et médiatisée qui prolonge et intensifie le constat énoncé par Andrea Branzi d'une architecture perdant du terrain d'abord vis-à-vis des objets puis dorénavant face aux univers numériques et virtuels ? Mais quel est ce terrain que nous aurions envie de défendre ?

Dans son essai sur *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductibilité technique*¹⁰¹, Walter Benjamin, s'est aussi intéressé à la manière dont, au fil des différentes époques, se sont transformées les manières de percevoir. Il a engagé sa réflexion en pointant la limite des théoriciens de l'art de la fin du XIX^e siècle qui étudiaient les évolutions formelles des œuvres mais restaient étrangers « *aux transformations sociales révélées par ses changements de la perception* »¹⁰². Il a posé une hypothèse nouvelle sur les changements produits par la modernité à partir du déclin de l'aura, des objets, des lieux qu'il décrit comme « *cette singulière trame d'espace et de temps : l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il. Suivre du regard un après-midi d'été la ligne d'une chaîne de montagne à l'horizon ou une branche qui jette son ombre sur lui est pour l'homme qui repose respirer l'aura de ces montagnes ou de cette branche* »¹⁰³

Benjamin remarque que l'unicité des choses leur confère un caractère singulier, un sentiment d'intimité, de sympathie, une aura dont les œuvres d'art sont empreintes qu'il lui semble encore voir exister dans la photographie. Le cinéma par contre ouvre résolument une nouvelle manière de percevoir le réel et de l'apprécier : il la juge totalement en phase avec l'intensité des troubles et des menaces que la modernité fait peser sur les populations considérés comme des masses, et qui s'accompagne d'une modifications dans l'appareil perceptif des spectateurs. L'œuvre d'art est pour Walter Benjamin liée à des origines magiques et culturelles : notre civilisation semble l'oublier. Les techniques de reproduction conduisent au déclin de cet héritage ancien, à l'affaiblissement progressif de l'aura que l'homogénéisation et la

¹⁰⁰ voir les développements spécifiques dans *Phénoménologie de la perception*, PUF, 1945 et *Le visible et l'invisible*, PUF, 1964

¹⁰¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'air de sa reproductibilité technique*, in ESSAIS III,

¹⁰² *ibid*, page 75

¹⁰³ *ibid*, page 75

reproduction tendent à effacer entièrement, reléguées qu'elles sont alors à leur valeur d'échange, comme n'importe quels biens de consommation courante. Bien qu'il puisse avoir des effets positifs à travers la démocratisation et la politisation de la culture, ce processus de reproductibilité des œuvres n'est pas sans ambiguïté. L'immersion dans le médium que le spectacle cinématographique ouvre donne l'illusion de vivre des événements comme en direct, sur leur lieu-même, alors que cette proximité est trompeuse : elle incite le spectateur à se contenter d'une expérience médiatisée au détriment de l'expérience vécue.

Tel est pour Walter Benjamin le cadre du bouleversement des perceptions. Marc Jiménez revient sur ces thèmes dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'esthétique ?*¹⁰⁴, prolongeant l'analyse benjaminienne et notant qu'en dépit des multiples possibilités de reproduction, de mémorisation, d'accumulation d'images et de sons, notre vécue tend à s'appauvrir, entraînant le risque d'une atrophie de l'expérience.

Perte de cohérence perceptive : éclatement entre le sentir et le faire

*Ils ne parlent guère, mais quand il la sent fatiguée il
lui dit de s'asseoir et tire de sa flûte des airs ou des
sons qui viennent de très loin, d'avant Thèbes,
d'avant Zeus et Prométhée, d'avant le feu, lorsque
l'homme et la femme étaient encore, comme l'aigle,
dans l'innocence et la férocité des origines.*

*Henri Bauchau, Œdipe sur la route, Acte sud, 1990,
p. 165*

Nous avons plusieurs fois laissé entendre que l'architecture propose une certaine authenticité de l'expérience humaine, tout en nous méfiant du jargon de l'authenticité qui masque souvent une posture conservatrice. Nous allons donc préciser ce que l'on entend par ce terme et pour cela revenir sur la place du corps dans la perception de l'expérience architecturale. Nous avons constaté que notre relation à l'environnement (construit ou non construit) est un vécu physique dont la médiation principale est le corps : elle s'éprouve encore aujourd'hui à partir d'un corps "nu", c'est-à-dire sans attelles techniques mais non pas sans

¹⁰⁴ Marc Jiménez, *Qu'est-ce que l'esthétique*, édition Gallimard, 1997.

ossature culturelle et symbolique. Cette apparition du vécu à partir d'un percevoir incarné nous semble d'une grande importance. En effet les attelles techniques au sentir et au percevoir, mais aussi à la mémorisation et à la connaissance, bien qu'elles soient les conditions nécessaires à notre survie dans le monde contemporain, ne conditionnent pas nécessairement notre épanouissement. Notre vécu apparaît parfois comme une succession d'instantanés de consommation de stimuli issus des multiples terminaux qui appareillent ce quotidien. Chacun d'eux livrent ce qui ressemble parfois à une pitance perceptive à une stratégie d'occupation présente sans que ne se pose la question de la digestion personnelle de cette pitance, du pourquoi faire. N'y a-t-il pas comme une fragmentation de la compétence humaine, une dissociation entre ce que l'on perçoit et ce que l'on sait, ce que l'on ressent et ce que l'on voit, entre ce que l'on exprime et ce que l'on connaît, chaque registre fonctionnant de manière perforante, mais séparée, parfois éclatée ?

La cérémonie du thé

La véritable beauté, seul peut la découvrir celui qui mentalement a complété l'incomplet.

*Okakura Kakuzo, Le livre du thé, première édition
1906*

Un peu à l'écart de ce frémissement des perceptions, certaines expériences cherchent, plutôt que de confier à des machines notre interface perceptive avec le réel, à construire un état de disponibilité propice à un éveil de la perception. Regardons dans la tradition orientale ce que propose en ce sens la cérémonie du thé dont la tradition est vivante si l'on se réfère à l'actualité éditoriale que l'on peut rencontrer sur ce sujet¹⁰⁵.

Cette cérémonie prend place dans une pièce primitive, ou dans une partie du salon toutefois isolé par un paravent, mais dont l'aménagement reste inspirée par les doctrines et l'architecture des monastères zen¹⁰⁶. Cette cérémonie est l'occasion de rompre momentanément les liens avec

¹⁰⁵ Michael Freeman, *New Zen : The Tea Ceremony Room in Modern Japanese Architecture*, Eight Books,

¹⁰⁶ Okakura Kakuzo, *Le livre du thé*, Ed. Philippe Picquier, 1996, (première édition 1906)

L'agitation du monde extérieur, pour trouver des plages de sérénité et de pureté à partir des pures joies esthétiques qui doivent aussi se rencontrer à partir de l'architecture de la chambre du thé elle-même. Lorsque sa construction isolée est possible, elle doit être plus petite que la maison et construite de matériaux légers, (bois, bambou, papier), laissés bruts et sans ornement pour qu'ils soit possible de ressentir leur présence. La lumière de la pièce est tamisée, traitée dans une tonalité sobre. L'architecture de la pièce doit éviter toute symétrie car celle-ci exprime trop l'idée de complet, de répétition et évoque une pensée de système avec la monotonie et l'automatisme qui souvent l'accompagnent. L'aménagement doit a contrario préserver de l'imparfait, de l'inachevé que les jeux de l'imagination vont alors pouvoir achever à leur gré. Ce pavillon doit donner l'impression de simplicité, d'une pauvreté raffinée tant le dépouillement est ici perçu comme l'expression de la beauté véritable.



*Ohshima Atelier, architectes, Maison du thé Yugurama,
, Japon*

La cérémonie du thé est un rituel personnel : le raffinement sobre, le calme, l'humilité, la simplicité, le naturalisme, l'imperfection, l'asymétrie, la nudité, l'absence d'ornement, le soin aux gestes, l'attention aux événements, à l'espace, au temps, au vide, sont autant d'ouvertures perceptives articulées autour des gestes simples et quotidiens de la préparation du thé. « *La simplicité de la chambre du thé et son manque absolu de vulgarité en font un vrai sanctuaire contre les vexations du monde extérieur. Là et là seulement on peut se consacrer sans trouble à l'adoration du beau.* »¹⁰⁷, note Okakura Kakuso dans

¹⁰⁷ Ibid, page 82

l'ouvrage qu'il écrit en 1906, en anglais, à destination d'un public occidental.

La cérémonie du thé est une incitation à porter attention au lieu et aux choses, à la place des éléments, au silence : c'est une manière de percevoir d'une manière directe le temps d'une cérémonie une familiarité concrète à ce qui nous entoure. Cette maison du thé, qui se nomme aussi fréquemment la maison du vide, permet de mettre au repos temporairement une vitalité comprise comme puissance à produire et une dynamique intellectuelle trop présente : ces deux habitudes se dissolvant dans le rituel qui ouvre alors les portes d'un univers perceptif plus riche.

Le temps de cette préparation et de cette dégustation est un éveil, par les perceptions, à l'immanence des choses, à la magie de leur présence partagée. L'attention aux gestes, aux ambiances et l'état de calme qui en émane construit un temps pendant lequel l'existence se fait attentive à l'expérience pour ouvrir la vie humaine à des dimensions intérieures et spirituelles.

Les portes de la perception : Aldous Huxley et l'expérience de la mescaline

"If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern."

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

L'ouvrage de Aldous Huxley *Les Portes de la perception*¹⁰⁸ a connu un prolongement inattendu : c'est en effet en référence à ce titre que « The Doors », célèbre groupe de musiciens californiens, a choisi son nom, en 1965. Figures emblématiques de la scène rock des années 60 autant par la puissance poétique de leurs textes que par la personnalité de leur chanteur Jim Morrison, ils s'inscrivaient dans une tradition littéraire faisant référence au poète William Blake mais aussi explicitement à cet ouvrage d'Aldous Huxley. Ils cherchaient dans leur musique à élargir les portes de la perception au-delà de ce que l'univers de la modernité sage et un tantinet infantile de l'Amérique des années 50 définissait comme modèle, entre consommation et puritanisme. L'écrivain anglais Aldous Huxley (1894-1963) était à cette époque déjà largement connu pour le roman *Le meilleur des mondes*¹⁰⁹ qui avait fait découvrir à un large public dès les années 30 le potentiel de déshumanisation du progrès scientifique. Né dans une famille comptant de nombreux scientifiques et pédagogues, il s'est intéressé, à partir de son installation au sud de la Californie dans la seconde partie de sa vie, aux thèmes de la spiritualité, de la parapsychologie et à l'étude philosophique des phénomènes mystiques.

Curieux aussi d'entrouvrir les portes de la perception, il s'est livré en 1954 à une expérience encadrée d'ingestion de mescaline, alcaloïde actif du peyotl, connue pour ses perturbations de perception et de conscience. Voici donc l'expérience qu'il rapporte en détail dans cet ouvrage, « *et c'est ainsi que par une brillante matinée de mai, j'avalai quatre décigrammes de mescaline dissoute dans un demi-verre d'eau, et m'assis*

¹⁰⁸ Aldous Huxley, *Les Portes de la perception*, éditions 10/18, 1977, (première édition anglaise 1954)

¹⁰⁹ Aldous Huxley, *Le meilleur des mondes*, (première édition en langue anglaise 1932)

dans l'attente des résultats »¹¹⁰. Cette expérimentation est menée en compagnie d'un de ses amis psychiatre qui va l'interroger sur différents thèmes et lui proposer un parcours, de l'intérieur vers l'extérieur, puis une promenade en voiture en ville jusqu'à un paysage dégagé. Cette expérience va être l'occasion d'une description très fine des différentes perceptions éprouvées ainsi que l'énoncé d'hypothèses sur la perception en général, à partir des écarts entre les perceptions habituelles et les états modifiés que la mescaline va lui procurer.

Le chapitre dans lequel il aborde la perturbation des perceptions de l'espace nous intéresse particulièrement. « *Et les rapport spatiaux demanda l'enquêteur ?* » Huxley rapporte alors que les relations spatiales des objets perdent de leur importance « *En temps ordinaire, l'œil se préoccupe de problèmes tels que : Où ? A quelle distance ? Situés comment par rapport à quoi ? Dans l'expérience de la mescaline les questions sous-entendues auxquelles répond l'œil sont d'un autre ordre. Le lieu et la distance cessent de présenter beaucoup d'intérêt. L'esprit effectue ses perceptions en les rapportant à l'intensité d'existence, à la profondeur de signification, à des relations à l'intérieur d'un motif type.* »¹¹¹. Il précise que la catégorie de l'espace n'est pas abolie, qu'il est capable de se déplacer d'une manière tout à fait normale dans la pièce, mais que l'espace, bien que toujours là, a perdu sa prédominance. « *L'esprit se préoccupait primordialement, non pas de mesure et de situations, mais d'être et de signification* »¹¹². Huxley est envahi par l'intensité de la beauté du bouquet de fleurs coupées qui repose dans un vase ou encore par les pieds d'un fauteuil : ces éléments semblent comme habités d'une lumière intérieure. Dans une suspension passagère du temps, Aldous Huxley découvre non pas qu'il est en train de regarder ces objets mais bien plutôt qu'il est occupé à « *les "être" effectivement, où plutôt à être moi-même en eux ; ou plutôt pour être encore plus précis (car le moi n'était pas en cause dans cette affaire), à être mon non-moi dans le non-moi qui était mon fauteuil* »

Il pense alors à la théorie qu'Henri Bergson avait mis au point au sujet de la mémoire et de la perception, selon laquelle une des fonctions du cerveau et du système nerveux est aussi de nous empêcher d'être submergé sous une masse de connaissances en grande partie inutiles et incohérentes, et donc de ne laisser « passer » à la conscience que la part

¹¹⁰ *Les portes de la perception*, page 15

¹¹¹ *Ibid.*, page 22

¹¹² *Ibid.*, page 22

limitée des informations pratiques qui évite d'être submergé. Le cerveau et le système nerveux sont dotés d'une valve, limitant les perceptions afin de rendre possible la survie biologique. Aldous Huxley mentionne sur ce point que des individus différents ont des valves de réduction plus ou moins étanches, que certains sont dotés de conduits de dérivation quasi permanents, que d'autres par le biais d'exercices spirituels, par l'hypnose ou au moyen de drogues cherchent à jouer sur l'ouverture ou la fermeture de ces valves pour accéder ainsi aux niveaux de perception et de conscience qu'ils recherchent. Il précise que pour lui l'effet de la mescaline intensifie considérablement les impressions visuelles et que la transfiguration des objets est proportionnelle à leur distance : plus la chose contemplée est proche, plus elle ouvre une vision sacramentelle de la beauté. Il se découvre « *dans l'innocence perceptuelle de l'enfance, avant que le sens des choses ne soit immédiatement et automatiquement subordonné au concept.* »¹¹³ Il retrouve alors la splendeur et la richesse de signification de l'existence nue, la puissance d'envoûtement de l'événement donné et non conceptualisé. Il découvre cette situation à un niveau d'intensité plus fort encore quand, sortant sur la terrasse qui jouxte son bureau il se trouve au soleil face aux ombres que les lattes de bois d'un fauteuil projettent sur le sol. « *Pendant ce qui me parut être un temps immensément long, je contemplai sans savoir, sans même désirer savoir, ce qui me confrontait. A tout autre moment, j'aurais vu un fauteuil, barré alternativement de lumière et d'ombre. Aujourd'hui, le percept avait englouti le concept. J'étais si complètement absorbé à regarder, si abasourdi par ce que je voyais effectivement que je ne pouvais avoir conscience d'autre chose. Le mobilier de jardin fait de lattes de bois, le soleil, l'ombre -ce n'était là rien de plus que des noms et des notions, que de simples verbalisations après l'événement, pour des besoins utilitaires ou scientifiques. L'événement, c'était cette succession de portes de fournaise d'un bleu azur, séparées par des gouffres de gentiane insondables. C'était indiciblement merveilleux, merveilleux au point d'en être presque terrifiant. Et soudain j'eus un soupçon de ce qu'on doit éprouver lorsqu'on est fou.* »¹¹⁴ Cette expérience engage Aldous Huxley à méditer sur la relation entre réflexion et perceptions. Se découvrant au contact d'une réalité insondable, secoué en dehors des ornières de la perception ordinaire, il a l'impression d'avoir vu « *pendant quelques heures intemporelles, le monde extérieur et son*

¹¹³ *Ibid*, page 54

¹¹⁴ *Ibid*, page 49

monde intérieur, non pas tels qu'ils apparaissent à un animal obsédé par sa survie ou à un être humain obsédé par les mots et les idées, mais tels qu'ils sont appréhendés directement et inconditionnellement par l'Esprit en Général »¹¹⁵ Cette expérience de perception à la fois directe et élargie des mondes intérieurs et extérieurs est un infini qui dépasse toute compréhension. Mais cet univers dans lequel nous a plongés la naissance est pourtant susceptible d'être appréhendé directement, comme une « *transcendance appartenant à un ordre autre que l'humain, qui peut toutefois nous être présenté en tant qu'immanence sentie, en tant que participation éprouvée* »¹¹⁶. Bref, Aldous Huxley ne voit pas d'incompatibilité à pouvoir passer temporairement d'un côté ou de l'autre du mur, pour reprendre l'image qu'il utilise fréquemment dans son texte, mais à condition d'avoir conscience de cette « autreté » immanente, c'est-à-dire d'être lié aux conditions qui permettent de survivre en tant qu'animal ancré dans son corps, mais aussi de recourir à chaque fois que cela semble nécessaire au raisonnement humain le plus systématique.

Moins consommer, plus contempler ?

*I see the wind, oh I see the trees
everything is clear in my heart
I see the clouds, oh I see the sky
everything is clear in our world*

John Lennon, « Oh my love », Imagine, 1971

L'expérience architecturale apparaît comme un ensemble de perceptions qui nous ancre topographiquement, qui éveille notre coprésence aux choses, notre manière d'être là. En ce qu'elle instaure un corps-à-corps direct avec les lieux, elle laisse accessible les opportunités perceptives que le réel toujours rend disponible. Ces sentiments entremêlés d'adéquation et de stimulation, éprouvés dans la centration phénoménologique prennent toute leur importance à considérer l'emprise croissante de l'accélération et la virtualisation sur notre quotidien. La

¹¹⁵ *Ibid*, page 64.

¹¹⁶ *Ibid*, page 68

stabilité de l'architecture est sans doute un des éléments qui construit son engouement auprès du grand public. Elle est en effet à la mode si l'on considère le succès des bâtiments exceptionnels réalisés par quelques agences hors du commun et largement médiatisés. Chacune de ces réalisations constituent un repère dans le paysage souvent désorienté des agglomérations : il apparaît comme un totem auquel se référer par temps de nihilisme, un amer dans le nomadisme et l'incertitude de nos existences et de nos sociétés. Leur gigantisme et leur monumentalité présentent un contrepois à la souplesse extrême demandée à chacun pour être toujours plus adapté, plus malléable, plus compétitif à l'ère des crises et de l'ordre libéral. Une certaine popularité de l'architecture se repère ainsi dans ses grands équipements (stades, édifices culturels, tours, ponts, etc...) dont la puissance et la stabilité compensent et illustrent le caractère satellisé de notre quotidien.

Toujours est-il que par leur quête du record, ces ouvrages imposent une vision simpliste de l'aménagement et de la performance en architecture. Par leurs usages aussi, ils amplifient la dimension grégaire des regroupements humains. Dans leur expérience de la démesure, ils déprécient la corpulence humaine, son absence de transformation au fil des ans. Au-delà de la formidable richesse architecturale de certains d'entre eux, ils nous proposent dans leur grande majorité une expérience pauvre : consommer de l'extraordinaire. Un travail architectural plus modeste peut-il être alors être désiré ou bien n'y a-t-il de place que pour cette rivalité des gigantismes sur fond de marketing urbain ?

Il semble que l'architecture se fixe pour objectif d'offrir une qualité d'accueil, qu'elle propose des instants de jubilation gratuite par les lieux qu'elle aménage. Notre manière de vivre est organique et périssable et la confrontation permanente avec un monde toujours plus grand, plus performant, plus technique engage de manière sous jacente un effet de dépréciation. Face à ce qu'il crée, l'homme finit par ne se trouver jamais assez grand, assez beau, assez rapide, assez intelligent, assez jeune, et se met en place une insidieuse dévalorisation de la corporéité. Des officines sophistiquées et puissantes (en particulier les mouvements qui gravitent autour du transhumanisme) font écho à ce mépris de notre condition incarnée et proposent des solutions toujours plus artificielles : le salut dans l'anthropotechnie¹¹⁷, le déploiement de technologies embarquées de plus en plus proches du corps, voire incluses dans la chair, l'amélioration des performances du corps humain. Mais une telle volonté de

¹¹⁷ Jérôme Goffette, *Naissance de l'anthropotechnie*, Vrin, 2006,

transformation radicale et accélérée de nos capacités anatomiques ne projette-t-elle pas, à une échelle encore plus intense et plus intime, des risques de dépréciation ?

Dans une direction diamétralement opposée, Albert Camus présente dans son recueil d'essai *Noces* l'émerveillement qu'il tire de son environnement. Se sentant engagé dans un faisceau de réel tangible, assumant la fragilité et une certaine limitation de sa condition de mortel, il détaille le plaisir de ce compagnonnage avec les pierres, le bleu du ciel sur les habitations, les oiseaux, les arbres, la mer, les autres : il se nourrit de cette coprésence avec les acteurs de la communauté terrestre et en détaille les conditions. Son expérience avec les lieux se fonde sur une perception élargie à tous les sens, mais aussi sur l'acceptation de l'étrangeté de l'inquiétude qui peut sourdre de ces temps d'ouvertures perceptives pendant lesquels le sens habituel du monde se dérobe et où la prégnance des choses perçues éveille aussi un sentiment d'absurde.

Ce monde du percevoir prend alors valeur pour ce qu'il est : un temps d'ouverture qui permet de refonder à chaque fois la relation instantanée et immédiate au monde qui toujours nous domine et nous entoure.

L'architecture construit au cour de notre quotidien, cette possibilité d'un écart : elle nous redit la multiplicité de ces mondes imbriqués qui nous entourent et qui nous dépassent : le percevoir étant alors le point de construction individuel entre monde réel, monde perçu et monde vécu.



TROISIEME PARTIE

LA RICHESSE SYMBOLIQUE DE L'EXPERIENCE ARCHITECTURALE

Toute œuvre d'art, depuis les peintures rupestres jusqu'à la Chartreuse de Parme, est un objet ouvert à une infinité de dégustations.

Umberto Eco, L'œuvre ouverte.

Le monde doit être romantisé. C'est ainsi que l'on retrouvera le sens original. Cette opération est encore totalement inconnue. Lorsque je donne à l'ordinaire un sens élevé, au commun un aspect mystérieux, au connu la dignité de l'inconnu, au fini l'apparence de l'infini, alors je les romantise.

Novalis, Le monde doit être romantisé.

Introduction

A l'heure où le terme de réalité augmentée est dans tous les esprits pour témoigner de l'expérience des téléphones intelligents et des technologies de la communication, nous souhaitons dans le cadre d'un dialogue entre imaginaires technoscientifique et spiritualiste-symbolique montrer en quoi l'architecture, par sa disponibilité à l'appropriation symbolique, ouvre aussi à une réalité augmentée.

Nous allons découvrir les conditions par lesquelles nous sommes, non seulement comme nous l'avons vu dans les deux premières parties, des organismes parfaitement accordés aux configurations physiques du monde terrestre, mais aussi des sujets dotés d'une habileté symbolique qui investit de manière très ancienne et puissante la relation que l'on construit avec nos environnements et plus particulièrement avec les lieux aménagés dans le cadre de l'architecture.

Nous nous inscrivons dans cette hypothèse : par notre activité symbolique, il nous est possible d'ouvrir de nouveaux territoires de l'expérience architecturale : décryptons-en ici les richesses.

“Du trop de réalité”

Les hommes paient l'accroissement de leurs pouvoirs en devenant étrangers à ce sur quoi ils l'exercent. La Raison se comporte à l'égard des choses comme un dictateur à l'égard des hommes. Il les connaît dans la mesure où il peut les manipuler. L'homme de science connaît les choses dans la mesure où il sait les faire. Il utilise ainsi leur en-soi pour lui-même. Dans cette métamorphose, la nature des choses se révèle toujours la même : le substrat de la domination.

Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, « Le concept d' "Aufklärung" », in La dialectique de la raison

Comment ne pas être frappé par la simultanéité de cette entreprise de ratissage de la forêt mentale avec l'anéantissement de certaines forêts d'Amérique du Sud sous le prétexte d'y faire passer des autoroutes. Et comment douter qu'à la rupture des grands équilibres biologiques qui s'en est ensuivie ne corresponde pas une rupture comparable des grands équilibres sensibles dans lesquels notre pensée trouvait encore à se nourrir.

Annie Le Brun, Du trop de réalité, , page 28

Annie Lebrun¹¹⁸ et Mona Chollet¹¹⁹ présentent chacune dans un ouvrage cinglant et rafraîchissant une critique radicale de l'époque. Elles mettent en évidence la grande dose d'absurdité qui régit le monde moderne, la somme des règles qui encadrent nos existences et réduisent notre horizon. Elles dénoncent la recomposition insidieuse de la réalité contemporaine, l'atrophie consommée de toute dimension poétique et en ce sens vont nous aider à cerner et à apprécier la part personnelle, intime, intérieure de ce que nous nommons « expérience ».

¹¹⁸ Annie Lebrun, *Du trop de réalité*, Editions Stock, 2000

¹¹⁹ Mona Chollet, *La tyrannie de la réalité*, Editions Calmann-Lévy, 2004

Elles dénoncent la nouvelle fonctionnalisation issue du tout machinal, ce désintérêt ambiant pour les questions existentielles et cette immense capacité contemporaine à modeler le monde et les esprits, laissant s'estomper en dehors de toute accroche les horizons de liberté radicale que porte par exemple la littérature. Elles revendiquent une insoumission sensible au monde connexionniste et au déferlement de positivité qui l'accompagne, et chemin faisant, donnent à penser le démontage de l'ordre rationnel et du nihilisme qui imprègne notre modèle social, urbain, civilisationnel. Cette vitalité de leur critique va nous aider à approcher la dimension symbolique de notre existence. La lecture de ces ouvrages met en évidence la perte d'une dimension de nos existences dorénavant recouverte par la puissance de l'administration et de la médiatisation du sensible. Ce trop de réalité recouvre une absence : il crée un manque de sens, l'impossibilité d'une appropriation symbolique qu'elles mettent en rapport avec la manière dont nous sommes en lien avec l'environnement terrestre.

Les situations construites (le monde tel qu'il s'impose à nous) et les situations vécues (le monde tel que nous le vivons) sont entremêlées. Rien n'est neutre. Ce que nous faisons à l'environnement est en lien direct avec ce que nous nous donnons à vivre intérieurement. Annie Lebrun met en évidence la crise de cette écologie de l'esprit qui irrémédiablement accompagne les destructions environnementales tangibles de notre planète et de nos habitats. Mona Chollet, quant à elle s'attaque à la puissance de modélisation, de recomposition de notre réalité qui démultiplie encore et toujours jusqu'à en devenir mutilant « *l'encombrement et l'accaparement porté par l'industrialisation, comme les verroteries que les conquistadors à peine débarqués jetaient aux indigènes pour les éblouir et les distraire tandis qu'il s'approprièrent à les dépouiller de leurs véritables richesses* »¹²⁰. Que rencontre-t-on alors ? D'un côté un écran de pacotille, de l'autre une soumission à l'idéal connexionniste, cette ambition de la dématérialisation qui va étrangement de pair avec la bétonisation du merveilleux : le parc d'attraction, la camisole cathodique surexposent le tout négatif dans un spectacle permanent. En passant, le virtuel se substitue petit à petit à l'imaginaire dans une sorte de pseudo-réalisation désarticulée, dissociée. La justesse de ton critique de ces ouvrages tient dans l'acuité des auteurs à dénoncer un modèle de progrès qui s'en prend à la survie même du paysage sensible de chacun : c'est sur ce point que porte leur diagnostic

¹²⁰ *Ibid*, page 277

parce que c'est ici que se tient la menace. Le nouveau conformisme de la rationalisation économique n'empêche pas l'horizon de crise, que les intellectuels en vue (l'actualité des médias de masse) justifient à grand renfort de rationalisation. Que se passe-t-il alors ? Un tel flot d'intelligence désincarnée anesthésie l'aventure de la critique, de la révolte et de la pensée libre. Bref, cette mobilisation du plus grand nombre à cette rationalisation forcenée exige selon Mona Chollet et Annie Lebrun des réponses d'un autre ordre, des formes d'insoumission du sensible qu'elles proposent de régénérer au contact du romantisme et du surréalisme. Elles décrivent et dénoncent le processus de désertification et de nihilisme qui mène à l'atrophie du poétique. « *Si la richesse du monde en oxygène est liée à la masse des forêts et si la dévastation de la forêt mentale équivaut à celle de la forêt réelle, de quel rêve pourrions-nous encore vivre quand nous voilà conviés d'assister à la détérioration systématique de l'une et de l'autre ?* »¹²¹

Ces ouvrages mettent en évidence deux choses. L'interrelation du biologique et du culturel, c'est-à-dire le fait qu'à la stérilisation du biologique correspond une stérilisation culturelle, qu'à l'appauvrissement des conditions environnementales concrètes fasse écho la détérioration du paysage sensible de chacun. L'expérience des corps face aux nouveaux mondes virtuels prend l'allure d'un capitonnage sensoriel. Une reconfiguration quasi holographique redistribue de manière non négligeable les conditions de notre appréciation sensible du monde, nous instituant à l'écart des grands équilibres organiques dans lesquels notre pensée trouvait encore précédemment à se nourrir comme nos corps parvenaient à se reconnecter à un sentiment de confiance dans l'hospitalité du monde. Ces deux ouvrages nous introduisent à des modes d'appréciation qui dépassent les cadres habituels et codifiés de la raison pour nous ouvrir au foisonnement plus difficilement défrichable des multitudes de contenus sous-jacents que l'activité symbolique permet de mieux cerner.

Ce « trop de réalité » est palpable et nous en faisons aussi l'expérience à l'échelle de l'aménagement. Dans la thèse que j'ai soutenue en 2005, *La technocité, devenir de l'humanité*, je décrivais cette croyance dans la vertu émancipatrice de la rationalité, et interrogeais l'emballage technoscientifique de la modélisation urbaine qui va avec. On observe

¹²¹ Annie Lebrun, *Du trop de réalité*, page 281.

toujours ce paradoxe de la rationalisation de la pensée qui se déploie sans pour autant ne rien faire contre la multiplication et l'imbrication de crises dont on précise chaque jour le caractère global, systémique.

Cette rationalisation de la pensée et des modes d'action a été mise en évidence par le sociologue Max Weber. Il a démontré comment ce phénomène de rationalisation s'est substitué, par l'organisation de la société et de l'Etat puis par l'exploitation capitaliste des possibilités de travail et d'échanges, aux archétypes religieux des sociétés traditionnelles dont le Moyen-Age a été, en Occident, le dernier support. Cette rationalisation apparaît comme une mutation philosophique qui entraîne dans son sillage un inévitable désenchantement, car aucune signification supérieure ne semble orienter cette immense évolution. La civilisation du progrès est en permanence orientée vers de nouvelles réalisations, mobilisée par un processus qui écarte la réflexion sur les fins pour, étape par étape, finir par ne reconnaître plus aucune valeur hors de la science et la technique. Ainsi l'homme occidental est-il contraint à devoir accepter cette absence de sens par objectivation du sens et le désenchantement qui s'insinue n'a rien d'un sentiment subjectif et contingent : c'est l'inévitable revers du processus de rationalisation qui fait que ni les choses ni les êtres ne présentent plus de puissance en eux-mêmes.

Max Weber précise qu'ainsi à maîtriser toute chose par la prévision, « nous pourrions, pourvu seulement que nous le voulions, nous prouver qu'il n'existe aucune puissance mystérieuse et imprévisible qui interfère dans le cours de la vie.¹²² ». Il met en évidence ce trait spécifique de la puissance du rationnel selon lequel toute autre puissance se voit éradiquée. Il démontre ainsi que la rationalisation est bien plus que la somme des découvertes et inventions survenant le long de la route de l'humanité, qu'elle met en jeu l'unité sociale et spirituelle de l'Occident tout en constituant pour ainsi dire sa mutation fondatrice. Il montre son engendrement dans les mentalités et les institutions, dans les conceptions scientifiques et dans les dispositifs techniques. Il met l'accent sur la conduite rationnelle de la vie dans la constitution de la société technicienne. La rationalité devient notre destinée, notre horizon.

Mais l'augmentation des crises, économiques, foncières, écologiques, sociales devraient pourtant nous faire sentir ce que Cornélius Castoriadis dénonçait comme le caractère ambigu de la puissance, « dont le pouvoir-

¹²² « Le métier et la vocation de savant », in *Le savant et le politique*, Editions 10/18, page90 et suivantes

faire technique unilatéral exercé sur les choses, s'il a réussi à dégrader à grande échelle, et peut-être irréversiblement, le milieu naturel, n'a en rien diminué l'impuissance des hommes face aux problèmes de leur organisation collective, aux déchirements de la société nationale ou mondiale, à la misère physique des deux tiers de l'humanité et psychique du troisième»¹²³.

Cette simultanéité de l'esprit de rationalisation et de notre réalité de crise globale donne à voir une organisation du monde comme soumise à un ouragan perpétuel de destruction créatrice. Y a-t-il un chant du monde que l'on n'entendrait pas, une capacité d'accord qu'il nous faudrait acquérir ?

L'incapacité à évaluer de l'intérieur sa propre logique est analysée par le philosophe Dominique Janicaud comme la marque du destin suicidaire de la puissance de la rationalité¹²⁴. Sans possibilité de critique sur elle-même, elle ne peut faire autre chose que s'exemplifier à partir d'une définition autocentrée. Elle s'affirme comme un concept qui dépasse tous les autres puisqu'il en propose la norme, se détachant en chemin avec facilité du caractère pourtant tangible de l'expérience immédiate.

Il faut donc chercher d'autres points d'ancrage, se doter d'autres outils de réception et d'ouverture au monde, plus larges, plus en phase avec ce que nous vivons. Notre étude sur l'expérience architecturale prend son origine à l'échelle de l'édifice mais s'intéresse aussi aux domaines de l'aménagement et de l'environnement. Elle vise ici à une revalorisation du symbolique, non pas comme soudaine résurgence d'une pulsion irrationnelle ni comme le débordement d'une psychologie régressive ou primitive, mais plutôt comme la recherche d'une mesure plus juste, d'un rééquilibrage de notre relation au monde par l'ancrage dans plusieurs modes d'être. Il s'agit de dépasser les dualismes simplistes, les oppositions stériles entre rationnel et non-rationnel pour au contraire mettre en évidence la dynamique des réalités non rationnelles de notre relation à l'environnement, essayer de découvrir les logiques, les dynamiques de cette part importante de notre vécu qui est laissée dans l'ombre des modes d'appréciation occidentaux dominés comme nous venons de le voir par le rationalisme et le fonctionnalisme ambiants.

¹²³ Cormélius Castoriadis « Science moderne et interrogation philosophique », in *Les carrefours du labyrinthe*, Ed du Seuil, 1978

¹²⁴ Dominique Janicaud, *La puissance du rationnel*, Gallimard, 1985

L'architecture a pour spécificité dans sa définition vitruvienne de faire dialoguer plusieurs registres : elle entremêle des modes d'évaluation technique, esthétique et sociale. La crise environnementale, par la diversité des échelles qu'elle affecte, nous engage à élargir cette richesse d'approche de l'architecture. Ses compétences d'analyse et de mise en projet parce qu'elles conjuguent dimensions rationnelles et non rationnelles sont justement utiles pour instaurer de nouvelles pratiques d'aménagements aux échelles urbaines et territoriales. Il ne s'agit pas de construire des environnements symboliques clos mais au contraire de proposer des à-côtés au fonctionnalisme et à la pauvreté poétique de la société machiniste, d'offrir des liens moins codifiés avec l'environnement, de permettre d'autres modes d'appréciation. Certaines expériences culturelles, embrassant l'échelle urbaine et territoriale, s'engagent dans une telle direction. Arrêtons-nous quelques instants sur l'attention que le développement de la métropole nantaise porte à de tels sujets à partir de deux événements significatifs. Le festival Estuaires propose de lire la métropole Nantes/Saint-Nazaire par la découverte d'œuvres d'art d'ampleur géographique qui permettent d'éprouver l'entité « estuaire » de manière sensible, dans sa dimension géographique, mais aussi industrielle, historique, écologique et humaine. A Nantes toujours, la compagnie Royal Deluxe met en œuvre des événements théâtraux à l'échelle de la ville, des récits partagés qui jouent avec l'histoire, les mythes, des rêves de la ville et de son port, de l'océan Atlantique. De grandes marionnettes mobiles, de grands animaux, des géants alimentent de manière régulière une saga dont les personnages viennent en ville, puis en repartent. Chacune de leur apparition apporte sa pierre à la fabrication de l'imaginaire de la cité, à la récréation de son identité au delà de sa « success story » démographique ou économique. Ces géants sont emblématiques d'une manière d'habiter la métropole. Ils instituent un trouble dans l'efficacité économique et rationnelle des aménagements urbains ; ils produisent comme une sorte de sel onirique qui imprègne les rues et places de la ville qui restent comme hantées par leur passage si l'on se réfère à l'actualité locale et au succès de chacune de leurs apparitions. Par leur taille, un peu à la manière de Gulliver, ils ouvrent aux habitants de Nantes des horizons plus lointains.

Au-delà de cet exemple nantais, nous allons poursuivre notre plaidoyer pour la vie symbolique, sur sa performance à nous permettre d'apprécier comme de rendre signifiant le réel, à partir de nos faits, de nos gestes,

mais aussi de nos espaces quotidiens. Nous ne sommes plus aujourd'hui dans la situation des hommes et femmes de civilisations ou d'époques historiques incapables de réfléchir sur leurs symboles et soumis à leur puissance et à leur signification. Nous sommes issus d'une époque qui a imaginé le projet de purger l'irrationalité du monde. N'est-il pas nécessaire de rebâtir un nouveau dialogue entre vie rationnelle et vie symbolique, comme antidote aux risques de déforestation psychique mis en évidence par Annie Lebrun et Mona Chollet ?

L'activité symbolique

Introduction

Compte tenu de la richesse d'un tel sujet, de la diversité des approches et des écrits où s'entrecroisent des champs disciplinaires différents, (sémiologie, esthétique, psychologie, sociologie, philosophie), notre intérêt pour l'activité symbolique se concentrera sur la dynamique qu'engage l'expérience des lieux, en particulier à l'échelle de l'édifice, parce que l'architecture présente sur ce thème une actualité historique et contemporaine proluxe mais aussi parce que d'intéressants écrits sur l'architecture ont abordé récemment ce sujet. Face à l'immensité de la littérature scientifique sur le symbolisme mais aussi eu égard aux multiples définitions que prend le terme de symbole, nous laisserons de côté de nombreuses données (et en particulier l'approche sémiologique du symbole) : notre projet consiste à préciser la part de la dynamique symbolique dans l'expérience de l'architecture, voire de montrer en quoi l'architecture est un champ particulièrement propice de l'activité symbolique.

Nous laisserons de côté l'approche analogique (la colombe symbole de paix ou le lion symbole de courage) dans laquelle le symbole concrétise dans un objet un animal, une figure, une réalité abstraite (vertu, courage, croyance ou pouvoir) : cette catégorie déjà très formalisée est assez strictement codifiée et reste assez éloignée du caractère dynamique et vivant de l'activité symbolique que nous souhaitons mettre en avant. Nous préférons engager notre réflexion à partir de la définition étymologique et historique du symbole, plus concrète et plus utile à notre développement. Quelle est-elle ? A l'origine, le symbole est un élément coupé en deux : deux fragments de céramique, de bois ou de métal permettent à deux individus différents de se rejoindre, de se reconnaître. C'est un objet qui permet de relier, de connecter deux entités dont la relation n'apparaît pas de manière évidente, mais qui malgré tout sont en contact.

La fonction symbolique apparaît comme une capacité de médiation. Elle offre la possibilité de représenter l'absent et, en ce sens, enrichit la perception (d'une œuvre architecturale pour ce qui nous concerne) en la

mettant en lien avec d'autres présences qui entrent en résonance lors de l'expérience des lieux. Ces entités, absentes ou abstraites, qui n'apparaissent pas de manière évidente ou littérale émergent à partir d'éléments précis et engagent alors le visiteur, l'utilisateur ou l'habitant dans cette activité de symbolisation.

Dans notre manière de voir les choses, ce n'est pas tant le symbole comme objet qui nous importe mais plutôt l'activité de symbolisation comme ouverture à un univers plus vaste mais prenant son origine dans le concret des situations construites, des paysages, et de leur agencement, avec lesquels nous nous découvrons alors plus intensément cohabiter. Pour rester au plus près de l'expérience de l'architecture, nous préférons parler d'aptitude à la symbolisation plutôt que d'activité symbolique ou de symbole. Ce ne sont pas tant les objets et les agencements qui nous intéressent mais l'aventure qu'ils proposent et de plus, dans l'expérience architecturale, l'activité de symbolisation s'enclenche fréquemment à partir de situations (un espace comprimé, l'évidence de l'horizon, un type d'articulation ou d'organisation des lieux, etc.) qui proposent un nouveau niveau d'expérience.

La dimension psychologique de l'activité symbolique

Comme une plante produit des fleurs, la psyché crée ses symboles. Tout rêve témoigne de ce processus. »

C.G. Jung, L'homme et ses symboles, Robert Laffont, 1964, p 64.

Pour les psychologues l'activité symbolique est une voie d'accès à des contenus qui sans cette entremise resteraient inconscients à l'homme. Ils définissent cette aventure de manière assez ouverte ; une dynamique qui s'engage à partir d'un élément qui même familier met en mouvement des implications qui s'ajoutent à la signification ou à l'usage conventionnel. Pour eux, le symbole nous fait entrer dans une zone de flou, de vague, d'inconnu, de caché qui permet de voir émerger plus que le sens évident et immédiat : « *un mot, une image, une situation ont un aspect "inconscient" plus vaste, qui n'est jamais défini avec précision, ni*

pleinement expliqué mais qui mène à des idées qui se situent au-delà de ce que notre raison peut saisir »¹²⁵

Le psychanalyste suisse Carl Gustav Jung a déployé une psychologie fondée sur l'enracinement de l'être humain dans un terreau à la fois individuel et collectif. La psychologie humaine est selon lui modelée par sa lente sédimentation phylogénétique dans laquelle la vie symbolique joue un rôle majeur dans la mesure où elle nous met en contact avec des grands schèmes de développement de cette fabrication humaine, engrammée progressivement dans notre mémoire tout au long de ce très lent processus d'hominisation puis d'humanisation.

L'affirmation de ces positions l'a amené d'ailleurs à rompre avec Sigmund Freud pour qui la libido restait plus strictement dominante dans l'organisation des grandes articulations de la psychologie humaine. Carl Jung a ainsi développé une théorie qui relie de manière plus ouverte la psychologie humaine et la nature, et dans laquelle les symboles, qu'ils soient rencontrés dans les rêves mais aussi au détour de la vie diurne, sont les manifestations d'une partie de l'esprit qui échappe au contrôle du conscient : ils offrent une possibilité de se relier à une dimension plus vaste de notre assise dans le vivant et le cosmos, Jung n'instaurant pas dans sa psychologie de différence de principe entre la croissance organique et la croissance psychique. L'activité symbolique est ici vue comme une compétence possible pour étendre notre capacité de conscience à des schèmes structurants de notre vitalité, fondés sur notre réalité organique (ses cadres et ses lois), et qui sous-tendent et structurent en partie notre réalité psychique. Ceux-ci émergent par la voie symbolique et nous relient à une histoire longue. Ils ont une intensité qui peut être observée dans l'usage qu'en ont fait les religions, les grands récits et les mythes, et dont la dynamique est encore en acte dans la vie actuelle, mais refoulée sous un vernis de modernisme et un excès de rationalisme. Ils gardent toutefois, pour Carl Jung, une grande part de leur "charme" originel et de leur caractère attirant, voire merveilleux.

La littérature scientifique sur le symbolisme et les mythes est importante mais ne mène pas nécessairement à une expérience de la richesse de cette activité, sans doute parce que l'activité symbolique apparaît à l'esprit rationnel, qui regarde de l'extérieur ses modes de fonctionnement, comme un acte de soumission à des liens, des rituels, des croyances, des significations qui peuvent être perçus comme des entraves à sa liberté. Il faut reconnaître que les hommes d'autrefois ne réfléchissaient pas sur

¹²⁵ C.G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964, page 20

leurs symboles : ils les vivaient et étaient inconsciemment animés par leur signification. Il ne s'agit nullement ici de singer des manières d'être d'un autre temps, mais plutôt de prendre contact avec cette habileté symbolique dont l'oubli mène plutôt à un destin dissocié et au sentiment de perte d'une dimension importante de notre existence.¹²⁶

L'observation concrète de la dynamique symbolique dans une expérience architecturale met en évidence combien cette activité engage une participation : elle nous arrache à la simple attitude du spectateur. Le symbole n'existe qu'au plan du sujet, il émerge d'un individu, mais sur la base du plan de l'objet, c'est-à-dire dans la relation avec le phénomène concret dont il émerge, comme prolongement sensible, affectif. Le propre du symbole est de rester indéfiniment ouvert, plutôt suggestif qu'affirmatif, impliquant chacun d'entre nous par son histoire personnelle, sa mémoire, sa sensibilité, ses affects. Bien qu'un symbole soit souvent compréhensible de manière collective, l'ouverture à la dimension symbolique est individuelle, elle a une charge émotionnelle : elle joue à réactualiser, élargir, superposer ou intensifier des souvenirs, des questions importantes, des affects, donnant une intensité et une saveur particulières à certains instants, leur conférant un sentiment d'effervescence intérieure. L'interpellation symbolique fonctionne un peu comme un rébus dans lequel des situations prennent une signification intérieure qui semble sourdre du concret des lieux.

Un autre aspect remarquable de la dynamique symbolique tient à son caractère mouvant, à sa polysémie potentielle. Selon l'actualité de notre vie intérieure, selon les conditions de la découverte, les ramifications symboliques sont différentes, multiples. Un seul élément peut nous conduire à la connaissance de plusieurs arrière-plans symboliques, de plusieurs significations, de plusieurs autres réalités imbriquées, nous mettant au contact d'histoires anciennes, de mémoires estompées, de rêves, d'avenirs...

Reste à regarder maintenant la disponibilité de l'architecture par rapport à cette appropriation symbolique.

¹²⁶ C.G. Jung, *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964

La dimension symbolique de l'expérience architecturale

La question du symbolique parcourt toute l'histoire de l'architecture, avec une importance plus ou moins grande selon les mouvements et les époques. Il n'est pas question de faire une histoire de la vitalité du symbolisme en architecture mais plutôt de regarder en quoi l'expérience de l'architecture est aussi une aventure symbolique et comment elle est mise en débat aujourd'hui.

Notre culture moderne de l'installation, notre relation à l'espace et à l'environnement sont très majoritairement dominées par une pensée de la séparation qui a culminé dans le monde de l'architecture et de l'urbanisme sous les doctrines du fonctionnalisme et du zoning. Pendant toute la période moderne la pensée architecturale, c'est-à-dire la recherche de la performance, de l'innovation, voire de la beauté, s'est investie dans la recherche de la séparation entre les fonctions, entre les lieux.



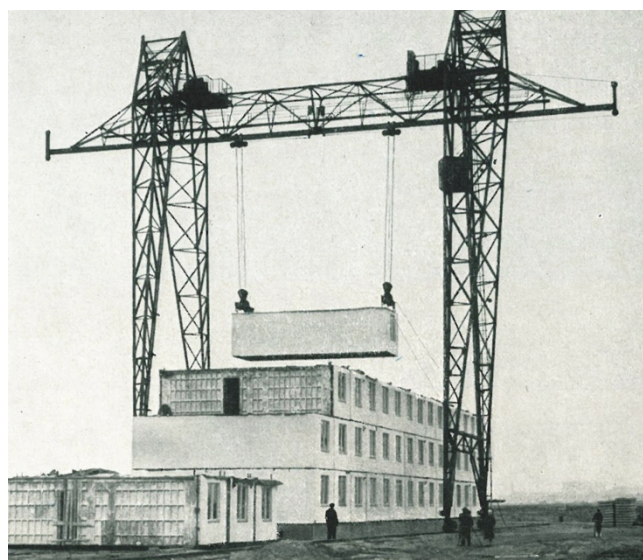
Ludwig Hilberseimer, Cité verticale, perspective de la rue Nord-Sud, 1924, encre et aquarelle sur papier,

-

L'espace était comme investi de cette œuvre de mise à distance trouvant une fonction quasi sacrée à réaliser cet écart puis la reconfiguration des fonctions de l'habiter. Se loger, circuler, travailler, se récréer devenaient des temps de vie bien distincts prenant place dans des lieux bien séparés.

La modernité en architecture s'est affirmée comme un mode de penser les bâtiments, les aménagements urbains, les territoires sur le modèle technique et fonctionnel de la machine, de l'installation rationnelle.

Dans son ouvrage intitulé *La chair et la pierre*, le sociologue et historien américain Richard Sennett¹²⁷ a détaillé l'évolution des différents vécus et représentations du corps dans la ville au cours de l'histoire et en particulier l'idéal de mise à distance qui domine l'approche moderne. Le prospect entre les bâtiments, mais aussi une recomposition fonctionnaliste des gestes dans l'ergonomie neutre et puritaine de la machine à habiter instaurent un désintérêt profond pour les dimensions affectives et symboliques de l'expérience urbaine mais aussi architecturale.



Ilot expérimental Novye Tschériomouchki, Moscou 1963

La raison, la machine, dominant les modes de concevoir et d'apprécier les villes et leurs architectures. C'est d'ailleurs en réaction à cet excès de fonctionnalisme et de froideur conceptuelle que s'articulera la Post-modernité architecturale, avec une volonté farouche de tordre le cou à ce qui apparaît comme une pensée froide, stricte, ennuyeuse et de revendiquer des modes d'expression plus foisonnants. Mais le rapport exclusivement quantitatif au signe des œuvres architecturales post-modernes conduira plutôt à surcharger leur champ de réception pour offrir en définitive des expériences assez décevantes. Dans sa tentative de

¹²⁷ Richard Sennett, *La Chair et la Pierre : le corps et la ville dans la civilisation occidentale*, Verdier, 2002

redynamiser la dimension symbolique des bâtiments, la postmodernité architecturale a déployé des artifices souvent infantiles et utilisé des métaphores figées, en même temps qu'elle délaissait trop le champ spécifiquement architectural de l'expérience spatiale.

Nous sommes aujourd'hui les contemporains d'une époque où cohabitent ces deux traditions qui d'une certaine manière se partagent la métropole dans des domaines d'intervention différents, à l'assaut de publics différents et par des jeux de références imbriqués.



Charles Moore, Piazza Italia, La nouvelle Orléans, 1978

Le fonctionnalisme moderne le plus strict s'accorde avec la disette économique tandis que la sursaturation postmoderne la plus envahissante laisse penser que l'opulence est une valeur éternelle.

Prise entre ces deux attitudes antagonistes excessives, l'appropriation symbolique de notre cadre de vie apparaît plutôt malmenée.

Toutefois, un des aspects les plus étonnants de l'expérience architecturale réside peut-être justement dans l'activité de symbolisation qu'elle permet. A partir d'un exemple, tentons de mieux comprendre comment les éléments du dispositif architectural peuvent favoriser de telles ouvertures. Des formes « fortes » sont-elles nécessaires ? Jouent-elles le rôle d'enclencheurs ? Quelle part jouent la figuration, l'abstraction ? Est-il besoin d'une formalisation architecturale codifiée, représentative, illustrative ? Au contraire, est-ce chacun de nous, à partir de notre état d'entrée dans les lieux (notre réalité culturelle, psychologique, affective, cognitive...) qui projetons sur certaines formes nos désirs, nos attentes, nos angoisses, les transformant ainsi en accroche-cœurs symboliques ? Toujours est-il qu'en certains lieux, cette entremise symbolique donne

accès à des évocations que la pensée et la logique ne peuvent pas atteindre seules.

Engageons-nous donc dans la visite de la cité scolaire internationale de Manosque, un ensemble scolaire accueillant des élèves de la maternelle au lycée. L'architecte Rudy Ricciotti a proposé un dispositif qui se déploie à l'intérieur d'un mur d'enceinte, un portique cyclopéen surdimensionné, aux formes lourdes, étrangement ondoyantes, comme s'il s'agissait d'une émergence de glaise à la mollesse encore fraîche.



Rudy Ricciotti, Cité Scolaire de Manosque, Pportique extérieur

Ce portique est une enceinte d'ombre, sombre et pesante comme les ombres du sud peuvent l'être parfois. La déformation des poteaux, qui n'en sont plus tout à fait car le creux équivaut parfois au plein, magnifie l'entablement dont la masse et l'horizontalité marquent le territoire dans ce secteur d'extension de ville encore indéfini. Ce mur d'échelle territoriale dialogue avec les collines lointaines et en particulier le mont Toutes-Aures, repère et emblème de la ville. Cette cité scolaire s'organise intérieurement à partir de grandes cours-patio qui desservent les classes par de profondes coursives : elles sont reliées entre elles par des préaux suffisamment bas pour rester largement ombragés. Mais à la différence du portique pesant de l'entrée, l'entablement disparaît pour laisser place à une sous-face dont les rives sont en porte-à-faux. Cette sous-face lisse, grise, neutre à l'intérieur n'est perturbée par aucune poutraison : elle est portée par des poteaux troncs, tantôt arbres, tantôt jambes, tantôt silhouettes presque humaines : leur présence irradie l'espace. Où nous emmène une telle rencontre ?



Rudy Ricciotti, Cité Scolaire de Manosque, pèaux intérieures

A partir de ces poteaux s'engage une activité associative qui dépasse l'activité de l'intellect se repérant dans les lieux. Un trouble naît de l'ambiguïté de ce que nous rencontrons. Il s'agit évidemment d'une succession de poteaux, mais le fait qu'ils apparaissent comme tous différents et en même temps semblables dans leur fonction (porter la dalle haute) est une première étrangeté. Dans une école qui, estimons-le comme acquis, porte le projet de former des individus à la découverte dans leur individualité, ces poteaux singuliers dans leur formes comme dans les registres qu'ils associent viennent ouvrir un autre imaginaire, bien différent de ces établissements scolaires où habituellement les poteaux sont bien en rang, alignés dans un ordonnancement précis et immobile. Chaque poteau engage une direction de l'espace, une ombre, une évocation particulière mais en même temps la neutralité du béton gris et lisse homogénéise leur présence pour qu'il ne soit pas chacun trop individualisé. Un travail précis de mise au point parvient avec un nombre limité de moules, par les jeux d'inversions, de rotation, de disposition à fabriquer une diversité vivante et composée. Ces troncs, liés par leur matière, par la neutralité de leur gris au sol comme au plafond, renvoie aussi à la sécheresse du biotope méditerranéen, aux chemins de garigue ou de calanque où les pierres des sentiers et les racines des arbres, aussi sèches les unes que les autres, finissent par se confondre, apparaissent tantôt végétales et tantôt minérales, entremêlées comme enfants d'une même terre.

Mais la capacité d'appropriation de ces poteaux est aussi liée à leur niveau de schématisation : ils sont épurés, et se tiennent ainsi éloignés de toute lecture littérale ou de toute copie du végétal telle qu'on la rencontre

dans les rambardes en ciment des jardins à l'anglaise qui imitent les branches d'arbres comme dans les parcs parisiens des Buttes Chaumont ou de Montsouris. Ici, bien que la référence à l'arbre saute aux yeux, c'est l'élément poteau qui se présente, et l'ensemble des questions architecturales qui y sont liées (comment porter, quelle relation entre l'entraxe, la section, la hauteur, l'ampleur, ...). Ces jambes, ces bras, dans leur immobilité, laissent entrevoir l'effort originel de l'architecture (ériger, mettre debout une structure, faire tenir un toit, protéger).

L'architecture rend ici vivant, par cette figuration passagère ce geste constructif dans l'évocation même lointaine d'une silhouette humaine.

C'est une histoire architecturale ancienne qui n'est pas l'apanage des seules civilisations archaïques.



*Architecture Dogon, Grand Togouma à piliers anthropomorphes,
Madougou, Mali*

Les Caryatides de l'Erechthéion, sur l'Acropole, tiennent sur leur tête l'entablement de ce petit temple mais aussi le poids plus spécifiquement humain de la volonté d'édifier, avec les doutes et les grâces qui accompagnent un tel projet.



Les Caryatides de l'Erechthéion, sur l'Acropole, Athènes

Il y a un projet sous-jacent qui relie la posture de l'homme debout et l'acte architectural. Le Corbusier était sensible à cette histoire dans la seconde partie de sa carrière, dans l'habitude qu'il avait prise d'incruster des silhouettes humaines debout dans le béton de ses constructions. Ici, les différentes silhouettes laissent apercevoir des arbres, mais aussi des jambes de géant, des jambes inversées, des troncs. Le lisse des parements en béton auto-plaçant évoque aussi en passant la douceur du cuir, et un certain érotisme émane de ces entrejambes entre sol et plafond.

Toutes ces évocations ne sont pas ici exclusivement discursives : elles ne sont pas non plus plaquées sur une forme architecturale générique et ne cherchent pas à se substituer au caractère spatial d'une aventure architecturale. Elles en dynamisent la prise émotionnelle, en intensifient la dynamique affective, accentuent l'implication dans le dispositif architectural pour l'amener à un point d'enclenchement symbolique.

Il s'ouvre alors des expériences qui dépassent la perception physique des lieux, participent à sa richesse et lui confèrent une signification supplémentaire.

L'activité consistant à lier les objets du monde extérieur avec des contenus intérieurs est substantielle à la construction de signification, à l'appréciation du monde, à sa domestication et au fait tout simplement qu'il nous paraisse familier. N'est-ce pas la spécificité de l'architecture que de mettre en résonance des lieux concrets et des émotions humaines et de faire ainsi de notre travail d'installation sur terre le réceptacle de cette inséparable capacité de symbolisation dont nous sommes dotés ? N'est-ce pas cette capacité d'ouverture de nos aménagements au-delà du fonctionnel que l'architecture revendique et offre dans le concert des arts et techniques de l'aménagement ?

Gaston Bachelard n'a cessé de mettre en jeu cette dynamique de la rêverie qui dilate l'expérience de l'habitant, attendant avec bienveillance chacun de nous au détour de la maison et de ses coins¹²⁸. Il n'a cessé de mettre en résonance espaces extérieurs et espaces intérieurs alors que le monde ambiant, le monde urbain apparaît souvent comme le résultat d'une élaboration cérébrale et technique. La quête de performance qui le sous-tend (plus haut, plus grand, plus cher, plus technique, plus fonctionnel, plus ségrégué, plus compétitif, plus complexe...) n'est pas la garantie d'une disponibilité à l'appropriation symbolique.

Reposons la question autrement.

Peut-on éviter toute interprétation, toute dynamique émotionnelle et symbolique à la découverte des lieux ? Pourquoi ne pas être insensible aux messages qui semblent émaner de la forme des choses ?

Est-ce un phénomène normal que la forme des choses nous interpelle ainsi ? Peut-on se passer de ces contenus « encombrants », de tous ces éléments qui se superposent de manière équivoque à l'ustensilité la plus immédiate des lieux ?

Il n'y a pas de matière sans forme : toute réalité matérielle existe à partir d'une forme, dans une forme : il nous faut donc recevoir ce qui s'échappe de l'existence en tant que forme des choses. C'est un état de chose très ancien et nous nous découvrons engagé à notre insu dans cette interpellation qui émane de cette capacité d'apparition de la forme que possèdent les choses, de la multitude des messages qu'il nous faut accepter de rencontrer. Si l'assemblage des éléments constructifs répond avant tout à des demandes programmatiques, l'expression construite, la forme choisie ouvre un champ d'expression et de signification. En plus de ce que physiquement nos aménagements offrent à notre repérage perceptif, la présence en tant que forme nous parle une langue supplémentaire, nous posant d'inévitables questions culturelles et symboliques ; des contenus flottants émergent, semblant nous attendre ou bien venir à notre rencontre.

Confrontons maintenant ces premières découvertes avec quelques théoriciens de l'architecture.

¹²⁸ La poétique de l'espace, PUF,

Siegfried Giedion et la ferveur du monumental

Avant l'art, l'homme créa le symbole. Le nom vint tard, le symbole vint tôt : il apparaît dans le désir de l'homme de s'exprimer. Dans sa première forme rudimentaire, il émerge à l'ère moustérienne, comme témoin des premières tentatives de l'homme de Neandertal pour dépasser l'existence purement matérielle.

Siegfried Giedion, La naissance de l'art, page 69

Siegfried Giedion (1888-1968) fut l'ami et le collaborateur des architectes modernes, le premier secrétaire général des CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) et le théoricien le plus reconnu de leurs aventures qu'il a d'ailleurs retracées en détail dans son ouvrage *Espace, temps, architecture*. Il a aussi mené d'importantes études sur les conséquences de la mécanisation sur la vie humaine¹²⁹, puis dans la seconde partie de sa vie, à partir de l'enseignement qu'il donnait à la Graduate School of Design à Harvard à l'invitation de Walter Gropius, il a entrepris une réflexion sur l'origine des pulsions humaines au regard de l'acte de création artistique. Regroupés sous le titre commun « *L'éternel présent* », les trois tomes qui composent cette réflexion abordent en premier lieu *La naissance de l'art*¹³⁰, puis *La naissance de l'architecture*¹³¹, et enfin une étude approfondie des différentes conceptions de l'espace en architecture dans l'ouvrage *Architecture and the Phenomenon and Transition*¹³² (non traduit en français).

Dans le premier ouvrage, *La naissance de l'art*, il s'intéresse particulièrement au rôle du symbole à l'origine de l'Art Primitif et enquête sur les conditions de son émergence. Os gravés de lignes parallèles, petites cavités creusées dans la pierre, mains posées sur la

¹²⁹ Siegfried Giedion, *La mécanisation au pouvoir*, Denoël 1980, (1948 pour la première édition en langue anglaise)

¹³⁰ Siegfried Giedion, *La naissance de l'art*, Edition de la connaissance Bruxelles, 1965, (1964 pour la première édition en langue anglaise)

¹³¹ Siegfried Giedion, *La naissance de l'architecture*, Edition de la connaissance, Bruxelles, 1966, (1964 pour la première édition en langue anglaise)

¹³² Siegfried Giedion, *Architecture and the Phenomenon and Transition* Harvard University Press, 1971

pierre ou dans la glaise apparaissent par le désir de leurs auteurs de représenter l'invisible en rentrant en contact avec lui à travers une forme visible. Ses premières productions, regroupées autour des tombes, tentent d'exprimer la dimension inquiétante du passage de la vie à la mort et la prise de conscience du temps, de la durée qui est liée aux épreuves de la vie. Pour Siegfried Giedion, la capacité humaine à symboliser surgit du besoin d'exprimer certaines dimensions naissantes de la vie intérieure qui apparaissent de manière plus explicite dans les événements de la vie extérieure et éveillent le besoin de créations spécifiques. Les préhistoriens montrent que la fabrication d'objets symboliques est concomitante au dessin des animaux, à l'expression graphique de traces abstraites et indéchiffrables, aux jeux des mains avec les pochoirs, comme si se mettaient simultanément en mouvement expression plastique et activités symboliques, comme si la production de forme et l'ouverture symbolique formaient un tout inséparable. Il faut cependant mesurer qu'il est difficile de sentir quelle était la configuration mentale de ces lointains ancêtres, quelle nécessité les poussait à ces inventions symboliques et quelle était la satisfaction qu'ils en tiraient. Nous sommes pris dans la difficulté qui consiste à essayer de ne pas projeter nos actuelles représentations sur les conditions réelles de l'émergence de ce processus. On peut imaginer ce que l'on perdrait s'il nous était demandé de vivre sans activité symbolique, mais cela ne permet pas, à rebours, de comprendre ce qui a poussé à une telle invention, ce qui a amené à l'émergence et la familiarisation de ce nouveau niveau existentiel : tel est cependant la question qui taraude Siegfried Giedion. Il note que la grande diversité de productions et de formes symboliques de cet âge préhistorique aborde fréquemment le thème de la survie, de la fertilité, mais fait aussi remarquer qu'il est difficile d'éclairer cette nécessité symbolique par un travail sur les mots : ceux-ci ne sont pas antérieurs, mais naissent à la même époque, et de surcroît, les éléments de vocabulaire utilisés pour aborder cette activité font référence à des expériences encore plus récentes. L'étymologie grecque, « symballein », en ce qu'elle fait référence à l'action d'ajuster diverses parties pour former un tout, d'unir et de mettre en rapport, lui semble assez précise mais pas assez spécifique. Elle ne met pas en lien cette capacité de symbolisation à l'échelle de la scission qui va se constituer à cette époque entre les futurs hommes et l'ensemble des autres animaux. Giedion fait alors référence dans son propos à Ernest Cassirer qui s'est

attaché à démontrer¹³³ en quoi sa conception symbolique de l'univers est ce qui spécifiquement différencie l'homme de l'animal. Repartons des théories du biologiste allemand Jakob von Uexküll sur le monde animal, du fait qu'il existe pour chaque espèce un type de réalités particulier, qu'il y a autant de réalités qu'il y a de variétés d'organismes : l'univers de la mouche étant différent de celui du chien. Chaque espèce possède un système récepteur fondé sur sa propre structure anatomique, percevant les stimulants décodés par son système récepteur et autour duquel il organise son équilibre vital. Pour chaque espèce, ces deux systèmes sont adaptés et se répondent dans une parfaite adaptation à l'environnement. Le biologique et l'anatomique vont de pair : le philosophe allemand Ernst Cassirer pense que l'homme a eu besoin de créer un univers de représentations symboliques pour maintenir un état d'équilibre entre le monde extérieur et son monde intérieur, parce que le monde intérieur s'est mis à bourgeonner de nouvelles questions, sans réponses. L'activité symbolique apparaît alors comme un jeu de correspondances qui déploie un nouveau niveau dimensionnel à la relation à l'environnement, qui construit de nouveaux échanges, de nouvelles médiations et permet de maintenir un équilibre intérieur, psychique, face au faisceau des énigmes qui sourdent de ces nouvelles questions sans réponses concrètes, qui assaillent pour la première fois les hommes de l'ère préhistorique. Cette activité nouvelle de mise en lien entre monde extérieur et questions intérieures donne, chemin faisant, accès à de nouvelles fonctions qui ne se trouvent pas chez nos cousins animaux et dont l'émergence marque une distinction radicale, une séparation d'avec le règne animal et le monde non humain. Cette apparition de l'activité symbolique va permettre aux hommes de vivre non seulement dans un univers physique, sensoriel et perceptif plus ouvert, mais aussi d'accéder à toutes les nouvelles techniques qui se fondent sur l'activité symbolique. Ernst Cassirer voit dans l'accès au symbolique la marque distinctive de la vie humaine : l'univers symbolique constituant alors le substrat de l'humanité naissante et permettant le déploiement de nombreux nouveaux outils symboliques dont en particulier le langage qui ne prend réellement consistance qu'avec le minimum d'abstraction permettant de construire des mots (on comprend aisément que chaque mot est plus que le bruit qu'il fait, un son relié à un objet ou une idée particulière).

¹³³ Ernest Cassirer, *Essai sur l'homme*, 1944, reprend et résume ces travaux précédents sur la question symbolique.

Pour Siegfried Giedion, c'est depuis une grotte, de Dordogne ou d'ailleurs, à cette époque paléolithique, que l'homme découvre cette activité de symbolisation, se donne ainsi accès à une réalité plus large par de nouveaux chemins d'accès au monde. Cette activité symbolique permet alors le développement de nombreux domaines de l'activité humaine : de nouvelles dimensions de la vie, autour de l'art, du langage, du mythe, de la science, apportent chacune des réponses inédites et préalablement impensables au dialogue que l'homme déploie ainsi avec les forces invisibles qui l'entourent et le menacent.

Qu'en est-il de l'architecture ?

Dans le second ouvrage de cette recherche intitulé *La naissance de l'architecture*, Giedion prolonge l'enquête en s'intéressant aux premières œuvres architecturales des civilisations sumérienne et égyptienne. Il voit alors, dans la conscience partagée de ces nouveaux mystères ouverts aux hommes, dans l'influence de ceux-ci sur l'organisation sociale et dans l'emprise de cette organisation sur les esprits, le point d'origine des grandes structures imposantes qui sont si caractéristiques de ces civilisations. Ce désir d'établir un contact avec des forces de la nature, invisibles mais nonobstant présentes et actives, va recevoir alors pour la première fois une forme architecturale.¹³⁴

La puissance de l'abstraction de ces premières architectures est pour Giedion la preuve de l'activité symbolique qui les imprègne et qu'elles déploient. En effet la naissance de l'abstraction est de fait concomitante de l'émergence de l'activité de symbolisation. L'abstraction ouvre un champ de projection et de concrétisation du symbole plus vaste que la figuration en ce sens qu'elle permet une accroche plus ouverte des contenus psychiques qui investissent alors aisément les différentes échelles et registres de formes de l'environnement construit. L'architecture des temples et des pyramides constitue un outil de partage et de vulgarisation de cette ouverture symbolique qui se diffuse ainsi à travers l'ensemble des populations. C'est aussi un moyen d'interpeller la perception pour l'amener à dialoguer, à dépasser l'appréciation ustensile et de superposer à la présence strictement physique du monde ambiant une interrogation intérieure qui met en évidence et instaure de manière pérenne la nouvelle sensibilité symbolique de l'humanité.

Giedion détaille les différents éléments qui composent ces réalisations majestueuses. Les ensembles funéraires fondent un ensemble de codes stricts qui jouent le rôle d'accompagnement à la vie symbolique

¹³⁴ Siegfried Giedion, *La naissance de l'architecture*, page 155

émergente, mais il note que ces rituels s'assoient sur une mise en scène architecturale très puissante, qui en imprime la marque dans les territoires, dans les esprits mais aussi par les corps. Une scénographie architecturale monumentale sous-tend cette sorte d'envoûtement céleste volontaire qui entremêle de fait la réalité physique des phénomènes architectoniques (le plan lisse, la verticale des colonnes, la masse des pyramides, la géométrie absolue de leurs faces, les rampes, l'élancement vertical des obélisques, la frontalité et la compression des pylônes, l'encombrement des salles hypostyles, etc.), l'expérience vécue de la cérémonie et les puissances naturelles qu'elles invoquent.

Giedion considère que la monumentalité est pour les civilisations sumérienne et égyptienne l'acte initiateur de la première architecture. Cette monumentalité n'est pas uniquement l'instrument scénographique d'un rituel mais aussi une interpellation de la puissance énigmatique et étrange de l'univers, comme la volonté, en engageant tout l'horizon des paysages désertiques, d'affirmer la puissance d'édification de l'homme qui face aux présences naturelles se met alors en situation de bâtir un cosmos anthropomorphe¹³⁵.

Au cours de ses voyages en Egypte, Siegfried Giedion développera sa ferveur pour l'abstraction, pour la puissance des pyramides, pour l'évidence de la verticalité, pour la perfection des plans et la force de la géométrie. Il verra dans cette période de l'histoire, dans sa capacité à faire dialoguer les formes géométriques les plus simples avec des contenus intérieurs les plus puissants, l'origine et la marque de la puissance de l'architecture. Il note combien l'abstraction de ces architectures couplée à la puissance du rituel intensifie le caractère intangible et énigmatique de l'espace, sa puissance d'interrogation, sa capacité d'ouverture et sa force d'entremêlement avec l'au-delà du lieu que le paysage dénudé du désert porte à un point particulier d'intensité. La puissance de cette monumentalité (sa radicalité dirions-nous aujourd'hui) réside dans sa capacité à condenser les contenus psychiques des rituels dans une forme aussi parfaite, comme dans sa volonté de rechercher un point d'intensité maximum dans la relation à l'espace pour mobiliser alors l'énigme de son caractère illimité. Il se met ainsi en évidence de manière magistrale la présence quasi magnétique de ces systèmes intermédiaires formels, qui sont à l'origine d'une puissante tradition architecturale et que de nombreux édifices se chargeront ensuite de reproduire. La force du dispositif architectural prend pour Siegfried

¹³⁵ *Ibid.*, page 73

Giedion racine dans ces dispositifs premiers. L'immensité et l'intangibilité de l'espace que ses œuvres évoquent encore aujourd'hui renvoient directement à l'énigme de la présence des choses, qui marquait les rituels d'origine et les enjeux ô combien vitaux qu'ils portaient pour les hommes qui les ont édifiés. A partir de là, le travail architectural est imprégné de cet enjeu à reconstruire encore et toujours ce « cosmos anthropomorphe ». Il garde une trace de cette participation à un rituel où les formes assemblées dialoguaient avec des puissances invisibles de la nature, avec un au-delà du lieu auquel la puissance des constructions devait faire écho. L'architecture possède en son noyau quelque chose qui ressemble à ce code génétique-là, à cette volonté symbolique pour remettre en lien la présence immédiate du lieu avec les puissances énigmatiques, terrifiantes et dissolvantes du cosmos inhumain : chaque démarche architecturale, même ignorante de cette histoire-là, se donnant en partie pour objet de la reproduire et de la réactualiser.

Siegfried Giedion pense que cette ferveur a été redécouverte par les pionniers de l'architecture moderne. Le Corbusier la rencontre en face de l'Acropole lors de son voyage en l'Orient. Elle marque le renouveau d'une époque qui cherche de nouvelles valeurs après s'être égarée dans la pseudo-monumentalité du XIXe siècle, où l'on a vu s'empoussiérer les modèles du passé sans qu'ils ne soient revisités par un minimum de vitalité artistique.

Giedion reviendra sur l'importance de la monumentalité dans un ouvrage plus tardif *Architecture et vie collective*¹³⁶ pour dénoncer la pseudo-monumentalité des formes qui ont perdu leur contenu intérieur et que l'on découvre alors « ravalées au rang de clichés dépourvus de toute signification affective ». Il y oppose une monumentalité architecturale authentique, comme le besoin éternel qu'éprouvent les hommes de créer des symboles pour capter et exprimer leurs actions et leurs destins, leurs convictions religieuses et sociales

Rudolph Arnheim et l'accroche sensorielle du symbolisme

Le symbolisme sensoriel révèle le général dans le particulier et élève donc le particulier dans un

¹³⁶ Siegfried Giedion, *Architecture et vie collective* Editions Denoël, 1980,

niveau d'intérêt supérieur (.) Il se peut que la coupole d'un dôme perde sa signification spécifique en tant qu'image religieuse du ciel ; mais la forme de globe creux qui nous surplombe lui conserve à jamais une affinité avec le ciel naturel et lui confère certaines de ses connotations expressives les plus fortes.

Dynamique de la forme architecturale, page 208

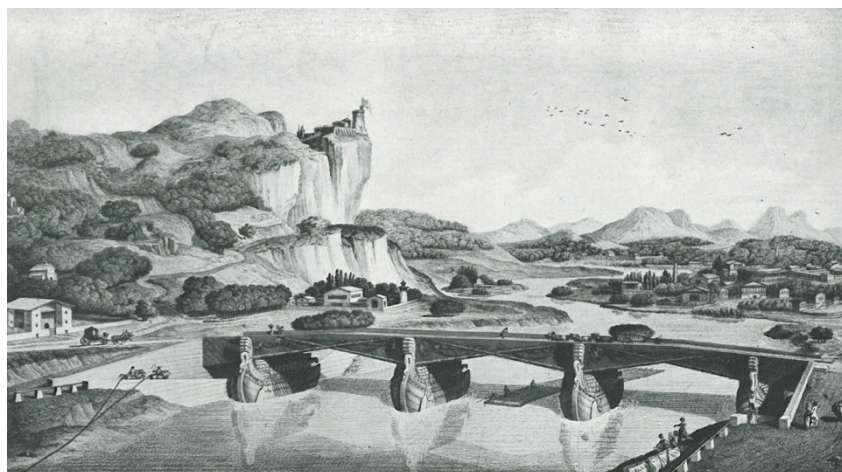
Rudolph Arnheim, (1904-2007), grand théoricien de l'art et psychologue de la perception des phénomènes visuels, s'est intéressé à l'architecture dans un ouvrage intitulé *Dynamique de la forme architecturale*¹³⁷. Déçu par une grande partie de la production architecturale, mais se souvenant aussi d'expériences plus positives comme les années pendant lesquelles il a travaillé au Center for the Visual Arts de Le Corbusier à Cambridge, il se donne pour objectif dans ce livre d'énoncer, à partir de l'analyse des aspects visuels des bâtiments et de ce qu'il nomme leurs effets psychologiques, les conditions d'une performance architecturale minimale. Il assoit son propos sur la connaissance qu'il a acquise des fondements universels de la perception humaine et observe l'expérience des bâtiments à partir des niveaux élémentaires de notre structure mentale dont il affirme que les fondements sont à ce point puissants qu'ils ne sont que rarement altérés par des conditions particulières. Il met ainsi en évidence quelques structures élémentaires de la perception en acceptant de les isoler parce qu'elles présentent des qualités de lisibilité suffisamment stables pour être mises en évidence et intégrer le travail de conception architectural au-delà de la subjectivité des styles et des goûts. Le titre de l'ouvrage exprime ce qui lui apparaît comme un caractère principal de la perception architecturale, la dynamique qui se crée lors de la rencontre des paramètres suivants : éléments et partitions d'espaces, verticales et horizontales, relations entre pleins et vides, jeux entre apparence et réalité, mobilité, ordre et désordre.

Le chapitre intitulé « La symbolique dans la dynamique » nous intéresse ici plus particulièrement puisqu'il interroge l'intention de signification impliquée par les dispositifs formels. Rudolph Arnheim commence par noter un aspect pratique de la conception architecturale sur lequel les architectes s'entendent au delà de leurs différences de style et d'écriture : les bâtiments tirent une part de leur qualité par ce qu'ils donnent explicitement à voir la manière dont il faut les utiliser. Il est en effet

¹³⁷ Rudolph Arnheim, *Dynamique de la forme architecturale*, Mardaga, 1977

facile de s'accorder pour dire que les meilleurs d'entre eux instaurent des correspondances claires entre propriétés visuelles, logiques, spatiales et caractéristiques fonctionnelles. Mais la dynamique symbolique des formes est d'un maniement plus délicat, car cette fonction élémentaire de l'expression visuelle est mise de côté, relativement dépréciée parce que plus habituellement utilisée pour désigner de simples signes, c'est-à-dire qu'elle reste cantonnée au registre de simples indicateurs conventionnels comme des pictogrammes, des lettres, des nombres, etc. Pour Arnheim, le symbolisme architectural porte une autre dimension. Il entre en jeu lorsque la conception du bâtiment, à partir de formes qui portent une signification conventionnelle, éveille un substrat d'expériences communes qui engagent un processus supplémentaire et circonscrit de compréhension. Il prend exemple de l'architecture moyenâgeuse, friande de cet usage symbolique et qui aimait retrouver en chaque forme un message. Ainsi les douze colonnes qui délimitent le chœur et le déambulatoire de la cathédrale de Saint-Denis symbolisent une construction spirituelle à partir des douze apôtres, Jésus-Christ étant la voûte qui unit ces différents éléments.

Mais il remarque aussi qu'un tel symbolisme, intentionnel et consciemment appliqué, apparaît toujours superficiel. Quand, au XVIIIe siècle, Claude Nicolas Ledoux dessine la maison d'un propriétaire d'une scierie en forme de lame de ciseaux ou encore des piles d'un pont en forme de canard flottant sur la rivière ; le rapport symbolique se situe à un niveau superficiel. L'apport de ces canards flottants apparaît illustratif, comme un second discours narratif dont l'évidence enfantine rend le propos à l'écart du travail technique constructif, voire architectural.



*Figure 1 : Claude Nicolas Ledoux, Pont sur la Loue
exemple de symbolisme littéral*

C'est pour ne pas rester dans les limites d'un registre uniquement illustratif que l'architecture tente plutôt d'allier un symbolisme de convention par nature arbitraire avec des signes d'expression plus élémentaires et plus spontanés. Revenons à la Basilique de Saint-Denis : le choix de la voûte comme symbole n'est pas un hasard : celle-ci occupe la position la plus haute de l'édifice et donne à sentir l'équivalent physique des idées qu'elle exprime.

Rudolph Arnheim insiste sur ce fait : toute expression authentique dérive d'actions et de formes expressives tirées du monde physique, et c'est bien à partir des qualités élémentaires du monde perceptible, et en analogie avec elles, que se décrivent et se comprennent des propriétés non physiques. Ainsi, un ouvrage architectural, en son tout comme en ses parties, fonctionne comme un énoncé symbolique transmettant par l'entremise de nos organes sensoriels des données non physiques à l'homme, qui outrepassent la dimension concrète de l'édifice. Mais il faut regarder la nature des éléments mis en œuvre : plus un symbole s'attache à une image physique appropriée et plus il survit de manière convaincante aux changements philosophiques et doctrinaux, apportant une expérience plus large et plus générique. Les canards de Ledoux paraissent anecdotiques parce qu'une pile de pont ne flotte pas, qu'elle est fondée dans le lit du fleuve et que de surcroît l'agrandissement de ces figurines de canards donne à l'ensemble du pont un caractère grotesque.

Rudolf Arnheim cherche à décrire une symbolique ouverte qui dépasse le cadre illustratif et se fonde sur des qualités expressives ancrées dans des déterminations concrètes. Il décrit un symbolisme sensoriel qui révèle le général dans un vécu spécifique et imprègne l'expérience particulière d'une dimension plus générale plus universelle. Il note que de telles qualités survivent dans le bâtiment et continuent à produire des effets alors que la nuance spécifique, historique que le constructeur entendait n'a peut être plus de vitalité. Cette symbolique architecturale ouverte se déploie par des relations instinctivement perçues entre les données d'un lieu et un comportement mental ou spirituel correspondant, et ce à partir de caractéristiques physiques comme la hauteur, la profondeur, le degré de fermeture ou d'ouverture, etc. A contrario, le symbole conventionnel, par sa délimitation spécifique, se prive des nombreuses autres significations qu'il pourrait porter.

Dans l'exemple de la cathédrale de Saint-Denis, le plan en forme de croix, peut de fait symboliser bien d'autres choses, une analogie avec le corps, un croisement de chemins, le contraste entre l'essor de la verticale dans la croisée et la stabilité de l'horizontale de la nef, l'inscription dans les quatre directions, etc. Il semble que, pour parvenir à ce point à venir habiter les qualités de l'expérience sensorielle de manière si expressive, les symboles doivent être chargés de significations qui viennent d'un niveau encore plus simple de la vie quotidienne, de l'ancrage dans l'existence. Les rayons de soleil filtrés le matin à travers les fenêtres ne sont pas uniquement perçus comme de simples variations de luminosité, parce qu'ils nous apportent aussi la capacité de redécouvrir le monde et que donc la lumière est ici reçue comme un don, nous mettant au contact d'un nouveau cycle, nous permettant de reprendre conscience avec ce qui nous entoure. En nous révélant à nouveau le monde, cette variation de luminosité devient symbole. Sans doute les symboles les plus puissants viennent-ils des expériences humaines les plus élémentaires, celles qui semblent situées au cœur de notre quotidien et auxquelles sont reliées beaucoup d'autres expériences de notre vie. Le symbolisme des arts, et donc de l'architecture, avec ses opportunités les plus diverses et les plus fortes, ne pourrait avoir un tel impact, nous émouvoir si profondément et survivre aux changements des époques et des conventions culturelles s'il ne puisait sa source dans les expériences humaines les plus fondamentales, et en particulier pour Rudolph Arnheim, dans le symbolisme spontané de la vie quotidienne. Il prend l'exemple d'une personne qui arrose ses plantes sans ressentir aucune connotation symbolique à son geste, qui reste de marbre face au liquide frais, à l'effort consenti, à l'acceptation silencieuse, à l'aide accordée, au fait de désaltérer celui qui a soif, pour constater qu'elle vit alors une existence spirituelle assez morne. Mais encore faut-il que ces possibilités symboliques offertes par la vie quotidienne puissent être reconnues et valorisées, que le contact avec la nature et le temps accordé trouvent place dans nos agendas, au-delà de l'accaparement fonctionnel habituel : en ce sens l'architecture, parce qu'elle constitue par vocation l'écrin de notre vie quotidienne peut même inclure ses parenthèses symboliques dans notre quotidien. Elle participe à la construction d'un environnement symboliquement appropriable, non pas comme un vernis culturel pour les catégories sociales supérieures, mais comme des rencontres en situation, qui donnent à l'usage des lieux un caractère vivant et inattendu, et dont la

vitalité justement vient du dialogue le plus intime entre l'usage, la fonction des lieux et un art de la mise en situation propre à l'architecture. Rudolph Arnheim insiste sur ce point qui représente selon lui un enjeu de société : *« la faculté cognitive la plus importante d'une civilisation consiste probablement à établir des relations entre activité physique concrète et pensée dite abstraite. L'existence mentale d'une civilisation se disloque lorsque d'un côté, le fait de marcher, de manger, de nettoyer, de dormir, d'explorer et de faire des objets n'a plus d'autres significations que le bénéfice matériel et physique qui découle de ces activités et que d'un autre côté, les principes grâce auxquels nous comprenons la nature des choses et réglons notre conduite se réduisent à des concepts de définitions intellectuelles coupés de leurs origines perceptives¹³⁸. »*

Un des objectifs du travail architectural est peut-être alors d'offrir des occasions d'appréciation spirituelle de nos existences par le vécu qui émerge entre la présence concrète des installations humaines et la qualité de la pensée abstraite que ces aménagements suscitent. Mais il précise que ces aspirations intellectuelles tirent leur vitalité et leur force de leur capacité à s'ancrer, non pas dans un discours ou des références esthétiques préétablies, mais dans les fonctions et les aspects les plus simples de notre vie quotidienne ou encore dans notre existence domestique, comme corps. Cette dynamique symbolique est spécifiquement architecturale : elle apparaît à partir de formes bâties qui ne ferment pas sur elles-mêmes mais au contraire dialoguent avec des entités, des notions, qui les outrepassent (l'horizon, la lumière, la matière, le mouvement et l'immobilité, l'espace, etc.), mais qui leur donnent une place domestique, comme un arrière-plan quotidien. Mais pour que le monde concret et le monde des idées dialoguent, que le plan tangible et les arrière-plans suggestifs se fassent écho les uns aux autres il est aussi nécessaire que soient cultivées les qualités expressives des formes mises en œuvre.

¹³⁸ *Ibid*, page 210



Mancilla et Tunon, Projet pour le musée de Cantabrie à Santander, 2003

Il convient de porter attention à la potentialité d'accroche symbolique que portent la réalité des sites, les fonctions et les usages espérés, les gestes qui les accompagnent, les placements et les rencontres qu'ils permettent. Et pour être vivante, comme le démontre avec acuité Rudolph Arnheim, cette ouverture symbolique doit s'ancrer sur les situations les plus intégrées à l'expérience corporelle des lieux afin que l'architecture joue au mieux sa partition.

Robert Venturi ou le symbolisme oublié de la forme architecturale.

L'espace est sans doute l'élément le plus tyrannique dans notre architecture actuelle. L'espace remplissant le vide laissé par un symbolisme en déroute, a été inventé par les architectes et défié par les critiques. Si l'articulation a pris la relève de l'ornement dans l'architecture de l'expressionnisme abstrait, c'est parce que l'espace a évincé le symbolisme.

« L'espace en tant que Dieu », in L'enseignement de Las Vegas, Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour

Pour la seconde édition de leur fameux ouvrage *L'enseignement de Las Vegas*¹³⁹, les trois co-auteurs Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, ont ajouté un sous-titre : “*Le symbolisme oublié de la forme architecturale*” afin de clarifier leur intention centrale qui visait à remettre en débat la relation que l'architecture entretient avec le symbolisme. Leur propos se construit en opposition frontale avec la conception de l'architecture moderne orthodoxe qui refusait tout symbolisme des formes. Pour les modernes, la signification ne devait pas être communiquée à travers des formes déjà connues, mais uniquement transmise par les caractéristiques physiologiques et géométriques inhérentes à la forme : toute évocation figurative ou symbolique était considérée comme un renforcement de contenu inutile voire une expression supplémentaire de type parasite. Ils pensaient pouvoir présenter un processus de création formel entièrement logique, dégagé de toute image déjà éprouvée et déterminé uniquement par le programme, la structure, et un peu d'intuition. Toutefois, un tel idéal de création in vitro, une telle pureté clinique flottant au-dessus des mémoires et des contingences locales, sont considérés pour ces trois auteurs comme une vaine intention si on accepte de prendre en compte l'influence évidente

¹³⁹ Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, Mardaga, 1995, (première édition en langue anglaise, 1972)

des courants artistiques contemporains sur cette modernité architecturale ainsi que la revendication et l'utilisation de références formelles issues de l'industrie.

Cet ouvrage ne s'en tient pas à une simple critique de la coquetterie intellectuelle des architectes modernes : il s'intéresse aux mécanismes de réception de l'architecture. Il vise à une réévaluation de l'impact du processus de symbolisation dans l'expérience des constructions, et incite le lecteur à relativiser sa culture spatiale au profit d'une culture de l'image, dont l'impact domine actuellement le processus de réception des formes. Ils affirment que l'architecture, dans sa perception comme dans sa création est profondément ancrée dans une sédimentation culturelle et formelle qui l'entremêle irrémédiablement d'affects, de significations et l'engage de fait dans une réalité symbolique très forte. Ils précisent toutefois que les éléments symboliques mobilisés par un bâtiment peuvent se trouver en contradiction avec la forme, la structure et le programme avec lesquels ils interagissent, et que cette tension entre une forme symbolique d'ensemble et un système architectural (espace/structure/programme) donne alors naissance à deux catégories d'objets architecturaux : soit un canard, soit un hangar décoré, selon l'importance relative de ces deux systèmes. Cette formule choc et provocatrice résume à leurs yeux toute l'histoire de l'architecture et oblige à la penser de manière moins présomptueuse. L'expérience architecturale doit plutôt être considérée comme un principe d'associations tantôt explicites tantôt plus implicites à partir des éléments qui composent un bâtiment et ses usages. Ainsi, dans l'expressionnisme abstrait de la maison moderne, il n'est pas souhaité que soit fait appel à des associations explicites imagées, "laides et ordinaires" mais au contraire il est revendiqué un niveau de signification implicite, intitulé "héroïque et original" qui vient dialoguer avec le registre architectural expressionniste abstrait de l'ensemble.

Cette analyse exige de reconnaître que plusieurs registres de réception s'assemblent dans une expérience architecturale, qu'ils doivent de fait cohabiter alors que la modernité architecturale avait voulu oublier cela en souhaitant effacer toute ornementation, tout signe, tout symbole, toute connotation, toute imagerie, signification ou expression, nous poussant à « considérer comme intéressante une architecture ennuyeuse »¹⁴⁰.

Ces auteurs ne se satisfont pas des qualités exclusivement perceptives de la doctrine moderne car elles rejettent de manière trop systématique les

¹⁴⁰ *Ibid.* page 111

contenus symboliques relevant de l'image des bâtiments et des associations qu'ils ouvrent. Ils réfutent ainsi la position d'un théoricien comme Siegfried Giedion qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, considère l'architecture avant tout comme une histoire universelle dominée par l'abstraction et le symbolisme inégalé des formes pures sous la lumière. Ils dénoncent cette déviance de l'architecture moderne à considérer la spatialité comme le matériau essentiel de la qualité architecturale au détriment de tous les autres.

La critique que ces trois auteurs élaborent de la culture spatiale des architectes modernes nous semble pertinente : elle engage à regarder ce qui fonde cette modernité. Suivons alors Le Corbusier sur les pentes de l'Acropole, alors qu'il va vivre une expérience qui va déterminer son engagement. *“Voir l'Acropole est un rêve qu'on caresse sans même songer à le réaliser. Je ne sais pourquoi cette colline recèle l'essence de la pensée artistique. Je sais mesurer la perfection de ces temples et reconnaître qu'ils ne sont nulle part ailleurs si extraordinaires ; et j'ai de longtemps accepté que ce soit ici comme le dépôt de l'étalon sacré, base de toute mensuration d'art. Pourquoi cette architecture et non une autre ?”*¹⁴¹. L'idéal grec lui semble être de nature à ressourcer l'expérience de l'homme occidental secoué par le monde nouveau de la révolution industrielle, mais encore englué dans la tradition architecturale du XIXe siècle. La perfection géométrique, l'intensité si vive des pierres et des lumières lui procurent un choc à la mesure des espoirs et des ambitions qu'il sent liés au XXe siècle qui débute. *« Avec la violence du combat, son apparition gigantesque me stupéfia ; le péristyle de la colline sacrée était franchi, et seul, et carré, de l'unique jet de ces fûts bronzés, Le Parthénon portait haut l'entablement, ce front de pierre ; des gradins dessous servaient de support et l'exhaussait de leurs vingt répétitions. Rien n'existait que le temple et le ciel et l'aire des dalles tourmentées par des siècles de dépravation ; et plus rien de la vie extérieure ne se manifestait ici”*¹⁴². *“Dans la médiane de l'estuaire au fond duquel le temple se dresse, le soleil jusqu'au crépuscule décrit sa course ; et aux chaleurs caniculaires, son disque le soir touche aux terres dans l'axe même du temple. La couronne de pierre qui limite le plateau a ce don de distraire tout soupçon de vie. L'esprit prompt s'empare et plonge abasourdi dans un lointain qu'il ne faut pas*

¹⁴¹ Le Corbusier, *Le voyage d'Orient*, Editions Parenthèses, 1987, page 158

¹⁴² *Ibid.*, page 159

*reconstituer. Car ce serait beau aussi qu'hors de la réalité – ces temples, cette mer, ces monts, toute cette pierre et cette eau – ne fussent que pour une heure le rêve intrépide, d'un cerveau créateur. Quelle chose ! L'impression physique, c'est qu'un souffle plus profond dilate votre poitrine*¹⁴³. A travers cette expérience, Le Corbusier renoue avec ce premier sentiment de l'espace architectural, l'extériorité, dans un espace pétri d'histoire et sous un climat accueillant. Il en tire sa fameuse définition de l'architecture moderne « le jeu savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière. » qui est en intensité de nature à exprimer la vitalité de conquête de la société machinique.

D'une manière plus concrète, Le Corbusier nous rapporte le contact avec les quatre éléments, eau, air, terre, feu, que la Grèce ordonne sans pareil et qui, dramatisés par les ruines des temples, offrent un sentiment de plénitude. Cette découverte s'offre à lui comme les retrouvailles d'une perfection antique que les temps nouveaux vont exprimer avec leur intensité propre. Cette rencontre est aussi en rupture avec l'espace noirci de la cité carbonifère. On comprend la fulgurance des perceptions spatiales et temporelles qui semble émerger de l'Acropole : elles possèdent un caractère exceptionnel. C'est en ce sens une expérience étalon, la rencontre d'un sentiment de plénitude en relation avec un modèle spatial. Dans cette expérience, il retiendra l'immatérialité impalpable de l'espace qu'il voit ici dépasser des cadres traditionnels de perception pour accéder à une sorte d'idéal de la pensée qui se retrouve à la même époque dans le foisonnement des mouvements d'avant-garde. Les expériences radieuses de cette terre grecque offrent au jeune Le Corbusier une sensation architecturale originelle, un sentiment d'absolu qu'il relie à la pureté géométrique, à la lumière méditerranéenne, à l'extériorité de l'objet et à l'horizon dominant la ville.

Dans son ouvrage *La dislocation*¹⁴⁴, le philosophe français Benoît Goetz interroge cette extériorité, qu'il considère constitutive de notre conscience de l'espace et qu'il nomme première dislocation. « *Il n'est pas si insensé d'apercevoir une architecturalité de l'espace lui-même, qui précède toute architecture, et avec laquelle toute architecture travaille, comme avec sa condition. La dislocation n'est pas un événement qui arrive dans l'espace, ni même à l'espace ; l'espace est dislocation.*

¹⁴³ *Ibid.*, page 161

¹⁴⁴ Benoît Goetz, *La dislocation, architecture et philosophie*, les éditions de la passion, Paris, 2002,

L'espace c'est la disjonction des lieux, le partage originel qui ne cesse d'avoir lieu. La dislocation ne cesse d'avoir lieu. C'est pourquoi il n'y a pas de lieu sans dislocation. La dislocation n'est pas d'abord ce qui détruit, déconstruit ou ravage le lieu. Elle est d'abord la condition de toute localisation, à savoir le partage des lieux."¹⁴⁵ Toute architecture travaille avec ce partage originel entre le dedans et le dehors, s'inscrivant sans doute en écho à cette réalité de l'ouvert, à cette prise de conscience d'une sorte de cassure d'un enveloppement originel (le lieu, la matrice). Quel que puisse en être son style, ses prétentions et les virtuosités, elle ne pourra faire disparaître cet événement constituant, mais elle trouvera dans la dimension symbolique données aux objets, aux séquences et aux expériences de l'espace des occasions de vivre et partager cet état de fait. Nous sommes jetés dans un espace fracturé avec lequel nous devons composer, utilisant nos outils techniques et symboliques, ou pour le dire autrement notre savoir-faire architectural.

Il poursuit en précisant que cette dissociation première engage de fait chaque époque à déployer un travail de conception de l'espace car elle a besoin d'un espace sensé, c'est-à-dire approprié à sa population et qui prenne sens pour elle. Chaque société s'engage dans un travail d'appropriation et de modelage, à partir d'une pensée propre de l'espace, qui réponde de manière sensible, géométrique, habitable, au chantier anthropologique et philosophique ouvert par cette première dissociation. L'architecture puis l'urbanisme se chargent de cette réactualisation en tissant des enveloppes d'espaces adaptés à notre vie quotidienne. Mais Benoît Goetz énonce l'idée que la modernité architecturale a instauré une seconde dislocation qui s'installe précisément dans la modélisation que propose l'architecture. Historiquement de multiples stratégies se sont déployées, de la monumentalité à l'ordonnancement des places, des façades, des décors, à la protection d'ordres, divins, royaux, industriels, marchands ou financiers

Benoît Goetz mentionne qu'au début du vingtième siècle, sous les redéfinitions fondamentales de la modernité architecturale, le principe de dislocation va connaître des conditions historiques et philosophiques favorables à son accélération et à son intensification en particulier parce que l'espace ouvert est un enjeu. La particularité du lien moderne à l'espace est un constructivisme spatial qui ambitionne que l'espace pur fasse sens. En effet, la modernité architecturale, irriguée par les

¹⁴⁵ *Ibid*, p. 28

expériences esthétiques du début du XXe siècle, va remodeler notre lien à l'espace. Imprégnée d'abstraction plastique et parvenant à créer les conditions expérimentales d'un contact immédiat avec un peu d'espace pur, perçu alors comme un peu d'espace libre, l'expérience de l'espace se libère du lien au lieu. Se construit à travers les œuvres les plus fortes de cette modernité, empreinte de fonctionnalisme, une "critique pratique du principe de localisation"¹⁴⁶.

La "travail" auquel l'architecture se livrait en relation avec le potentiel symbolique qui résidait dans la volonté de « suture » de la première dislocation semble oublié devant l'aspiration à une révolution des conditions d'existence, devant l'appel prophétique de nouvelles valeurs matérielles, sociales, spirituelles. Une architecture nouvelle se donne alors comme programme de s'affranchir voire de dissoudre de trop pesantes traditions. La fonctionnalité régénère la relation à l'espace qui se trouve alors affecté en lui-même de qualités (l'espacement, la fluidité, la luminosité, etc...).

Benoît Goetz pense que le vide moderne issu de cette "seconde dislocation" produit aussi du nihilisme, qu'un certain déchaussement, une perte de prise sur les éléments concrets, un détricotage de la relation au lieu sont inhérents à un tel projet : notons qu'il ne se soucie pas de l'épaisseur que doit prendre la relation homme-lieu pour qu'une prise symbolique puisse s'opérer.

Venturi, Scott Brown et Izenour revendiquent a contrario de la matière, des images, des signes, des possibilités d'associations figuratives pour réamorcer un symbolisme qu'il veulent explicite. Ils souhaitent renouer avec la consistance et le sens pour tourner le dos à toujours plus de dislocation. Mais leur critique, non satisfaite de s'en prendre au nihilisme latent d'une modernité exagérément radicale, s'attaque aussi au symbolisme inavoué des auteurs modernes, à leurs références industrielles, nautiques ou techniques qui ne sont que des emprunts stylistiques, que des signes industriels-cubistes qui en remplacent de précédents, éclectiques, historiques, romantiques, mais qui par refus d'affronter la nature particulière de cette dynamique symbolique ont petit à petit dévitalisé les éléments que même les architectes les plus talentueux allaient sans le dire puiser dans leur univers de référence. Ils mettent en évidence cette supercherie qui, poussant les architectes modernes à nier leurs références personnelles comme le fond symbolique

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 177

et culturel dans lequel ils puisaient, a fini par les faire tomber soit dans un formalisme servile des formes prétendument modernes, soit dans un fonctionnalisme pauvre et froid. « *Le contenu symbolique inavoué de l'architecture moderne actuelle est sot : nous avons dessiné des canards morts.* »¹⁴⁷

Cette revendication du symbolisme en architecture n'a hélas pas ouvert à la richesse de la production architecturale qu'elle laissait entrevoir. Est-ce parce que l'idéal du hangar comme celui du canard, même énoncé de manière polémique, ne construit pas un rapport à l'environnement désirable ? C'est aussi parce que Las Vegas, l'architecture de l'Entertainment, les parcs d'attraction, le centre commercial nous ont appris que le signe peut être envahissant. La publicité est une préméditation prédatrice qui recherche exclusivement son profit. Elle fonctionne par bombardement de sensations, de perceptions, de stimulations. L'espace est ici pensé comme une quantité, un ensemble de canaux à remplir. Il convient de saturer de messages pour s'attaquer aux défenses des usagers en leur imposant une sensation d'enivrement. Les lieux ainsi aménagés génèrent à la fois un appel et une frustration, un mécanisme d'enfermement et la promesse d'un soulagement que l'on n'acquiert que par l'acte de consommation. L'espace de la grande distribution fonctionne sur ce principe, espace postmoderne encombré et autoréférentiel, qui construit l'enfermement dans le signe, emblématique d'une société tournée sur elle-même, narcissique, autarcique et autophage.

Le symbolisme oublié de la forme architecturale moderne que *L'enseignement de Las Vegas* voulait nous faire retrouver n'est toujours pas au rendez-vous, sauf en de rares endroits dont il va nous falloir encore détailler les qualités. Mais la majorité des lieux de la métropole oscillent plutôt entre le symbolisme surexposé de la société post-moderne et le symbolisme servile du centre commercial.

L'espace est alors tristement pensé comme le simple théâtre d'opérations de guerres (économique, commerciale, ...). Il est soumis à une ingénierie fonctionnaliste qui en prémédite et en limite les fonctionnements. La vie des individus est un stock de flux qu'il faut gérer en jouant sur plusieurs effets ; l'effet de domination (le gigantisme comme réponse, la course à la croissance, l'idéal de la démesure), l'effet de brouillage (le caractère

¹⁴⁷ Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour, *L'enseignement de Las Vegas*, page 168

stroboscopique de l'actualité, des plans séquences des publicités), l'effet de leurre (le caractère holographique de « l'u-topos » numérique), l'effet de peur (le réconfort de caméras invisibles qui voient tout et apportent la sécurité).

Pour une symbolique ouverte

*Pour qui, comment, quand, et pourquoi ?
S'il faut absolument qu'on soit
contre quelqu'un ou quelque chose ?
Je suis pour le soleil couchant
en haut des collines désertes,
Je suis pour les forêts profondes ...*

Barbara, Perlimpinpin

*La porte du mystère, une défaillance humaine
l'ouvre et nous voilà dans le royaume de l'ombre.
Un faux pas, une syllabe achoppée révèle la pensée
d'un homme. Il y a dans le trouble des lieux de
semblables serrures qui ferment mal sur l'infini. Là
où se poursuit l'activité la plus équivoque des
vivants, l'inanimé prend parfois un reflet de leurs
plus secrets mobiles : nos cités sont ainsi peuplées
de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant
rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction
méditative, qui ne lui posent pas de questions
mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors
que lui les interroge, ce sont encore ces propres
abîmes que grâce à ces monstres sans figures il va
de nouveau sonder. La lumière moderne de
l'insolite, voilà ce qui va désormais le retenir.*

Aragon, Le paysan de Paris

Dynamique du symbole dans l'expérience architecturale

Reprenons le fil de notre enthousiasme envers l'architecture lorsqu'elle s'offre comme formidable matière à expérience, lorsqu'elle nous permet de plonger concrètement dans la profondeur des lieux et des choses, de nous y engager simultanément physiquement et psychiquement.

Il semble que l'espace post-moderne, à vouloir saturer les corps, surexpose aussi toute activité de l'esprit : les ambiances de remplissage

sensoriel sont des lieux où le symbole n'existe que sous la forme dégradée d'instrumentalisation du désir par la marchandise fétiche qui réclame son culte. Toute pensée personnelle, qui nécessairement engage une appropriation libre, parfois enthousiaste mais aussi parfois critique, est suspecte car l'ambition d'aménagement se veut totalisante. Les arrière-plans sont bouchés. Cette préméditation prédatrice de l'espace commercial, qui apparaît bien comme l'idéal spatial de la postmodernité libérale, est obsédée par le besoin de fabriquer de la richesse, de la valeur, de l'argent. L'arrogance de la marchandise et de son bras armé la publicité, leur visée sur les espaces publics et privés produit à saturation du signe prémâché sans aptitude symbolique réelle. Les stratèges de la communication, du marketing, de la propagande, sont bien des experts en manipulation de notre aptitude symbolique. Les insatisfactions, les angoisses, les énigmes de la vie sont captées par l'univers de la consommation avec une agressivité insidieuse, car désormais embarquée dans les moindres outils quotidiens.

Ces espaces commerciaux nous irritent parce qu'ils semblent être passés maîtres dans l'art de la préméditation au détriment de l'architecture à qui l'on attribuait cette fonction précédemment. Mais la pensée qui sous-tend de tels aménagements est une pensée atrophiée : elle utilise une "nov langue" architecturale à partir de laquelle ne peuvent être bâtis que les registres de sensations et de perceptions soumis à la volonté de profit.

Nous pensons qu'il en va différemment de la préméditation architecturale, de ce qu'elle imagine pour les lieux et leurs usages, et qu'au-delà des idéaux et des volontés des commanditaires, les chefs-d'œuvre architecturaux portent une symbolique ouverte que nous allons essayer de détailler.

Pour Benoît Goetz, les expériences que propose l'architecture portent spécifiquement le projet de conjurer la « dissociation » originelle de l'espace. N'y a-t-il pas dans la dimension symbolique de l'expérience qu'elle propose une autre spécificité de l'architecture ? L'architecture offre de manière simultanée une expérience concrète (les lieux) et une expérience fonctionnelle (leurs usages). Elle nous insère en même temps dans le monde des idées et dans le monde des formes. Mais formes et idées sont de nature différente, elles prennent naissance et voyagent dans des univers dissemblables. Nous avons tous rencontré des bâtiments dénués de sens et dont les formes apparaissent vides, pauvres en vie, désespérément absentes et inertes. Nous avons aussi tous rencontré des

formes inutiles, encombrantes, s'adressant exclusivement à elles-mêmes. En accord avec Rudolph Arnheim, nous pensons que la symbolique ouverte de l'architecture est une activité qui naît de ces deux entités séparées que sont la présence des idées (qui cherchent leur matérialité) et la présence des formes (qui ne savent jamais vraiment ce qu'elles veulent dire ni comment elles peuvent être appréhendées). Les unes naissent privées de matérialité, les autres de parole. Cet écart est étrange car, nous le constatons par ailleurs, il n'y a pas de matière sans forme ; tout dispositif matériel a nécessairement une forme. Il y a toujours cette présence des choses, cette apparition formelle concrète qui parle directement à notre corps, à nos sens et engage des perceptions et des associations qui lui sont propres. L'idéal fonctionnaliste strict, l'évaluation de l'architecture uniquement dans sa performance fonctionnelle, ne fait sens que dans un monde sans corps, mais que nous le voulions ou non, nous sommes depuis le premier instant installés dans le monde en tant que formes, avec une histoire, une physiologie, une voluminosité et une chair.

L'activité symbolique offre le moyen de faire se rencontrer cette double existence. Elle met en dialogue des expériences concrètes et des narrations ; elle donne une voix aux formes et une matérialité aux idées. C'est une occasion de fertiliser notre terreau psychique (sensoriel, perceptif, émotionnel et cognitif) qui sinon resterait stérile. Cette facette symbolique de l'expérience construit ainsi notre profondeur de champ existentiel ; elle pousse à l'intérieur les grandes figures du monde extérieur pour les mettre en dialogue avec les grands schèmes de notre physiologie, poursuivant ainsi ce qui semble être un lent et long travail de conformation au contact du réel, sans doute structurant et vital.

L'efficacité symbolique consiste en cette propriété inductive que possèderaient les uns par rapport aux autres des contenus de différents niveaux d'existence. L'architecture se réjouit de toutes ces occasions des résonnances, des harmoniques et des échos entre ces instances, mais elle nous propose d'en faire l'expérience en vraie grandeur, à « l'échelle nature ».

L'expérience architecturale déploie ici un mouvement double et simultané, dans le même temps projection vers l'extérieur et ouverture de notre intériorité. Son exploration permet ainsi la découverte d'un espace

intérieur, comme si des connexions internes étaient éveillées par la richesse d'un lieu. L'architecture de la cathédrale gothique a joué à merveille de cette liaison en lui donnant une intensité qui reste encore aujourd'hui comme une création qui lui est propre. En effet, qui n'a pas ressenti, entrant dans une cathédrale, que la majesté de l'espace du chœur ouvre en lui un espace intérieur. Un effet étrange, temps d'arrêt et concentration phénoménologique est activé par la vastitude du lieu, par l'ascensionnalité de sa structure et des lumières qui en même temps étirent notre dimension intérieure pour faire émerger un instant fugace de « décentrement/recentrement », où l'on se redécouvre en acuité avec soi-même par l'exposition à un certain type d'extériorité. D'autres lieux éveillent d'autres dimensions de la vie intérieure : les gares et les bibliothèques, qui sont parmi les lieux que je préfère dans les villes, fabriquent aussi, lorsque leur architecture y fait écho, des instants toujours renouvelés de redécouverte de soi, que ce soit dans les chemins entrecroisés des halls de gare ou dans le silence partagé des salles de lecture. Des méditations s'ouvrent comme engrammées dans l'expérience des lieux et qui dépassent la simple fonctionnalité de ces équipements. Un peu à la manière des images des rêves, les impressions que permettent de telles architectures prennent un sens intérieur : elles existent comme narratrices d'un récit intime. Une pensée flottante se fraye un chemin. Partant des agencements, une évocation jaillit du cadre habituel et suscite d'inattendues associations autour de gestes simples. La symbolique architecturale que nous observons s'enracine, comme le mentionnait Rudolph Arnheim, dans les conditions les plus simples, les plus terre-à-terre de notre expérience des lieux : elle jaillit de la rencontre de stimuli tantôt cognitifs tantôt sensoriels, de percepts qui s'agrègent en une intensification de l'expérience individuelle, comme une "réalité augmentée" qui s'offre à nous.

Dans la symbolique ouverte que nous revendiquons, cette dynamique d'association n'est pas déterminée par une codification préétablie : elle n'est pas enfermée dans un faisceau de signes qu'une conception savante et référencée viendrait rendre appréciable pour un public averti. Elle est disponible à la subjectivité du visiteur ou de l'habitant, s'il l'accepte. Elle se fonde sur le sujet : le sujet concevant (l'architecte concepteur) et le sujet percevant (le visiteur). De cette double subjectivité, de la rencontre de ces deux ADN, émergent des situations inattendues ; quelque chose s'échappe, s'éveille, apparaît à notre insu, à la rencontre entre des pierres assemblées et un cadre fonctionnel. Nous expérimentons alors combien

la relation entre corps et lieu est active, qu'elle possède une émergence autonome qu'il faut préserver face au « trop de réalité » qui menace, à l'excès de préméditation qui corsette. La dynamique symbolique ouverte est une activité de l'esprit, associative et libre.

Une telle capacité de symbolisation de l'architecture ouvre au partage d'un patrimoine plus ample car elle ne se distingue pas spécifiquement à partir d'objets ou de formes objets mais émerge aussi des principes internes de l'œuvre, de ses règles de constitution et fait ainsi écho aux règles physiques et psychiques qui nous constituent. L'interrelation entre organisme et milieu se déploie aussi à cette échelle-là, et c'est peut-être un des enjeux du siècle qui s'ouvre, en réponse aux crises léguées par le XXe siècle que le développement des dynamiques symboliques renouvelées qui viennent compléter, tempérer ou modérer des relations homme/environnement dominées par la volonté de domination.

Habilité symbolique, habileté technique ?

Grand historien des sciences et des techniques, auteur de très nombreux articles sur les questions urbaines, et historien des villes¹⁴⁸, Lewis Mumford rédige en 1956 *Les transformations de l'homme*, un ouvrage qui occupe une place intermédiaire entre *Technique et civilisation* (dans lequel il fait l'histoire du développement technique en le pensant comme pouvant être mis au service d'une société pleinement démocratique) et *Le mythe de la machine*¹⁴⁹ qui laisse explicitement entendre que le système technologique est en capacité de détruire l'autonomie individuelle. *Les transformations de l'homme* est un livre qui appartient au genre « discours sur l'histoire universelle », parfois rapide dans ses énoncés, il interroge de manière très efficace les relations entre les conditions matérielles de l'existence humaine aux différentes périodes de son histoire et des étapes de façonnage de l'humain qui pourraient être mises en relation avec l'évolution de ses conditions matérielles.

Lewis Mumford identifie lui aussi l'émergence de l'activité symbolique à l'époque préhistorique, concomitante à la découverte par l'homme du fait que la nature ne se réduit pas à ce qui concrètement l'entoure. L'activité symbolique se constitue de ce besoin de vivre avec le fait que la nature, le monde qui nous entoure dépasse l'immédiat, le concret, le visible et

¹⁴⁸ en particulier *La cité à travers l'histoire*, 1964

¹⁴⁹ Lewis Mumford *Le mythe de la machine*, 1967

tisse à partir des formes (des objets, des rituels, des situations spatiales...), des liens avec des réalités non matérielles, afin de les contacter, les « amadouer », les « domestiquer », élargir son existence à l'aulne des dynamiques qu'elles portent. Cette ouverture symbolique est un pont entre réalité externe et éléments internes, qui utilise d'autres compétences que celles habituellement mises en avant pour la relation à la nature : elle n'est pas immédiatement et obligatoirement transformatrice de l'environnement physique. Elle ne cherche pas la domination mais cultive plutôt un art de l'immensité du monde.

Lewis Mumford présente ainsi plusieurs étapes de l'hominisation : l'homme archaïque, l'homme civilisé de l'antiquité, l'homme axial du Moyen-Âge et l'homme du vieux et du nouveau monde autour de la révolution industrielle. Il interroge alors le caractère de l'homme qui émerge du XXe siècle, de sa puissance, de sa violence, de son habileté technique. Il questionne cet homme posthistorique dont il pressent l'émergence dans la possibilité d'affranchissement des contraintes que laisse espérer la maîtrise technique. Il fait remarquer que les inventions symboliques et les inventions techniques n'avancent pas nécessairement de pair. La démocratie émerge 2000 ans avant l'imprimerie, les droits de l'homme se diffusent plus d'un siècle avant l'électricité, l'écriture avant la roue. Il met en évidence la performance des techniques symboliques et le rôle qu'elles jouent dans l'évolution de l'homme. Ce propos parcourt aussi le dernier ouvrage d'André Gorz, *L'Immatériel*¹⁵⁰, qui met en vis à vis production de soi par autotechnique ou par hétérotechnique. Il confronte les techniques d'apprentissage, d'éducation, de mémorisation, d'entraînement, qui permettent de faire éclore comme siennes des capacités que nous n'avions pas mais dont la possibilité ne commence de mûrir que par le travail tâtonnant de l'auto-apprentissage, avec les principes d'améliorations par hétérotechniques, c'est à dire l'appropriation de nouvelles performances acquises par l'extérieur (dopage, attelles techniques embarquées ou incarnées, intelligence artificielle, mutation génétique, etc.). En historien des techniques, Lewis Mumford mesure l'attrait de la technique, des outils et des expériences qu'elle propose à l'homme et à son esprit. Nous avons tous conscience qu'elle nous offre de la performance et de la puissance et qu'en même temps elle crée des filtres et des péages. Elle nous installe dans un rôle d'utilisateur d'appareils, nous pilotons des terminaux qui prennent une

¹⁵⁰ André Gorz, *L'immatériel, Connaissance, valeur, et capital*, Editions Galilée, 2003.

place de plus en plus importante, au départ comme outils, puis comme média et enfin comme milieux.

Ce livre de Lewis Mumford paraît en 1956, la même année que *L'obsolescence de l'Homme*, ouvrage dans lequel Günther Anders, réfléchissant au monde après Hiroshima et Nagasaki, se pose la question d'un décalage prométhéen, d'une rupture entre ce que l'homme crée et ce qu'il est capable de comprendre, de sentir, d'assimiler et de maîtriser.

Il nous semble que le décalage prométhéen provient de l'abandon de toute habileté symbolique comme instance d'appropriation, de digestion, de création, d'échange qui permette d'assimiler intérieurement ce que l'on vit. Ce décalage prométhéen se glisse dans la rupture entre évolution technique et évolution symbolique, dans l'oubli du rôle de l'activité symbolique à tempérer l'emballlement techniciste avec l'artificialisation et l'étrangeté qui en émergent et se soucier de donner du sens aux transformations que nous rencontrons. Le vécu des lieux qu'offre l'architecture, par la nudité qui la constitue, permet d'éprouver avec précision cet accord ou cette rupture en habileté technique et potentialité symbolique : on le ressent dans la qualité et l'ampleur des expériences qu'elle propose

La capacité symbolique, composante majeure de l'habileté humaine, interroge le lien entre plus et mieux, d'évaluer qualitativement nos expériences, bref, de nous préserver de ce déferlement de « trop de réalité ».



QUATRIEME PARTIE

L'ARCHITECTURE COMME LOGOS

En parlant d'un primat de la perception, nous n'avons bien entendu jamais voulu dire que la science, la réflexion, la philosophie fussent des sensations transformées ou les valeurs des plaisirs différés et calculés. Nous exprimons en ces termes que l'expérience de la perception nous remet en présence d'un moment où se constituent pour nous les choses, les vérités, les biens, qu'elle nous rend un logos à l'état naissant, qu'elle nous enseigne, hors de tout dogmatisme, les conditions vraies de l'objectivité elle-même, qu'elle nous rappelle les tâches de la connaissance et de l'action. Il ne s'agit pas de réduire le savoir humain au sentir mais d'assister à la naissance de ce savoir, de nous la rendre aussi sensible que le sensible, de reconquérir la conscience de la rationalité que l'on perd en croyant qu'elle va de soi, que l'on retrouve au contraire en la faisant apparaître sur un fond de nature inhumaine

Maurice Merleau-Ponty, Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques

Les uns pensent, dit-on, les autres agissent ! Mais la vraie condition de l'homme, c'est de penser avec les mains.

Denis de Rougemont, Penser avec les mains

Discours, connaissance et reconnaissance de l'expérience architecturale

*L'expérience vécue n'est pas un surcroît
foncièrement superflu qui viendrait se greffer sur un
système nerveux qui fonctionnerait aussi bien sans
conscience ; les êtres doués d'expériences vécues
possèdent une relation privilégiée au monde et ne
peuvent accomplir leur existence qu'au sein de cette
relation.*

Erwin Strauss, Du sens des sens, page 195

*Art is solving problems that cannot be formulated
before they have been solved. The shaping of the
question is part of the answer.*

Piet Hein

L'expérience de l'architecture vue par les théoriciens et les pédagogues

Commençons ce chapitre par la présentation de quelques ouvrages qui ont développé une théorie de l'architecture à partir des conditions de sa réception. Nous observerons alors en chemin quels types de connaissances elles mettent en avant et quelles relations à la théorie elles proposent.

Christian Norberg-Schulz et la recherche d'une théorie intégrée de l'architecture

L'un des premiers ouvrages de l'architecte, historien et théoricien de l'architecture norvégien Christian Norberg-Schutz (1928-2000) s'intitule *Système logique de l'architecture*¹⁵¹. C'est un essai théorique qui porte l'ambition de mettre à nu la structure du processus architectural. Rédigé

¹⁵¹ Christian Norberg-Schutz, *Système logique de l'architecture*, Pierre Mardaga, 1977, (1962 pour la première édition)

dans les années qui vont voir se déployer la sémiologie, il part du constat que les théories de l'architecture précédentes sont limitées dans leur ambition à appréhender toute la complexité de la discipline parce qu'elles donnent une part trop exclusive à l'histoire de l'art. Il cherche dans cet ouvrage à établir une approche systémique de l'architecture, dont il affirme que l'exercice ne doit pas être une question de bon ou mauvais goût, ni l'expression d'un style plutôt qu'un autre mais bien la mise en œuvre d'un système particulier de communication et donc en tant que tel un objet de science et un moyen d'action. Il cherche à définir la structure mentale et concrète de l'architecture à partir d'un système théorique qui la rendra explicite et accessible.

Cet ouvrage nous intéresse pour deux raisons. La première est qu'un certain nombre de thématiques abordées (perception et symbolique en architecture, réflexion sur le rôle de la théorie) font partie de nos centres d'intérêt, la seconde tient à la réflexion et à la réserve que ce livre nous amène quant à son positionnement, à sa manière d'apprécier et de construire de la théorie.

En effet, sans doute du fait de la complexité de la conceptualisation sémiologique, l'échafaudage théorique élaboré nous semble très formel. L'ouvrage est rempli d'informations intéressantes, mais l'effort d'énoncé porte plus sur la description de l'organisation des connaissances que sur l'expérience de l'architecture et la théorie apparaît ici comme un filtre qui met à distance le caractère vivant de la rencontre de l'architecture. L'ouvrage est écrit avec la précision d'un micro-scalpel, mais en chemin, l'objet de recherche perd saveur et présence. Le contact avec l'expérience se dévitalise comme si la muse était morte, nous laissant l'étrange sentiment de ces collections de papillons épinglés sur des feutres rouges afin de les immobiliser pour pouvoir étudier la magie et la légèreté de leur vol. Nous sommes en face d'une question que doit poser tout engagement théorique : comment ne pas tuer le papillon pour étudier son vol ? Comment construire des protocoles de recherche qui intègrent le caractère vivant des objets observés ?

Dans la troisième partie de l'ouvrage « Vers une théorie intégrée de l'architecture », Christian Norberg-Schutz met justement en question la place de l'expérience des œuvres dans l'élaboration d'une théorie de l'architecture. Alors que dans son évolution ultérieure il se rapprochera de la phénoménologie, il rejette ici cette approche affirmant « qu'une description phénoménologique est illusoire puisque toute description doit

se faire en termes d'objets »¹⁵². Il prétend que la théorie doit s'appuyer sur une connaissance directe des œuvres, mais que « n'importe quelle description d'expériences accidentelles ne peut satisfaire des critères de fait « objectifs » et qu'il convient de définir des schèmes conceptuels permettant de faire le lien entre logique de réception et logique de conception. Il critique d'ailleurs l'ouvrage de son collègue danois Steen Eiler Rasmussen, *Voir l'architecture*¹⁵³, paru quelques années plus tôt, qui présente selon lui des impressions personnelles et conventionnelles. Pour Norberg-Schutz, qui vise une théorie intégrée de l'architecture, « *La théorie de l'architecture devra rendre compte des dimensions caractéristiques des tâches de construction, aussi bien que des structures formelles et des relations qui existent entre ces deux aspects de la totalité architecture*¹⁵⁴ ».

Toute approche théorique construit nécessairement un système d'outils permettant de rendre appréhendable un réel complexe, mais ici la fabrication conceptuelle très formalisée du propos lui donne une telle autonomie qu'en vient à s'estomper le contact avec l'expérience. Cet éloignement, voir ce dessèchement des propos théoriques est hélas un trait assez courant des livres qui traitent de la conception architecturale, lorsqu'ils visent une approche globale, comme si la volonté d'expliquer la complexité et le caractère multidimensionnel du processus engageait à une surenchère méthodologique, une volonté de tout conceptualiser, avec des boucles rétroactives, et des superpositions de schémas. C'est en partie pour éviter cet écueil que nous avons choisi d'étudier la phase de réception, mais aussi pour éviter un échafaudage conceptuel trop lourd que nous préférons avancer par petites touches, tentant de clarifier et de partager certains aspects auxquels nous sommes sensibles. Nous avons conscience du caractère fragmentaire de cette approche, mais ne croyons pas à l'intérêt d'une théorie unifiée ou totalisante de l'expérience architecturale. Notre propos vise plutôt à donner envie de se rapprocher de la richesse des expériences que propose l'architecture.

Eileen Rasmussen et l'expérience de l'architecture

Eileen Rasmussen, architecte et professeur d'architecture danois publie en 1957 un ouvrage qui place l'expérimentation de l'architecture au cœur

¹⁵² *Ibid.*, page 90.

¹⁵³ Steen Eiler Rasmussen, *Voir l'architecture, Edition du Linteau, 2002* (première édition en danois en 1957)

¹⁵⁴ *Ibid.*, page 91

de sa découverte. Rapidement traduit en anglais sous le titre *Experiencing architecture*¹⁵⁵, constamment réédité, il va être dans les pays anglo-saxons un manuel indispensable aux premières années d'enseignement de l'architecture. Quel est son propos ? « *Mon projet, en toute modestie, est de tenter d'expliquer l'instrument dont joue l'architecte, d'en montrer l'immense registre et ainsi d'éveiller le sens de la musique.* »¹⁵⁶. Ou encore plus loin, « *On ne produit pas de l'architecture en additionnant simplement des plans, les coupes, les élévations. C'est quelque chose de plus. Il est précisément impossible d'expliquer précisément ce que c'est - ces limites ne sont pas clairement définies. En somme l'art ne saurait s'expliquer ; il doit s'éprouver. Mais avec des mots il est possible d'aider les autres à en faire l'expérience et c'est ce que je vais tenter ici.* »¹⁵⁷

Pour faire sentir ce qu'expérimenter veut dire, Rasmussen prend l'exemple d'un garçon avec son cerf-volant qui lui permet de sentir les mouvements pourtant invisibles de l'air plus haut dans l'atmosphère ou encore l'habileté à découvrir les qualités d'un caillou avant de le lancer, en le soupesant pour en éprouver la sensation en le tournant et le retournant jusqu'à l'avoir bien en main. Ainsi, « *après l'avoir fait assez souvent il est capable de dire sans le toucher à quoi ressemble un caillou ; un simple regard suffit* »¹⁵⁸. Mais il s'agit d'un apprentissage qui se fonde sur des expériences éprouvées et renouvelées : « *il ne suffit pas de voir l'architecture ; il faut la ressentir. Il faut observer comme elle a été conçue pour une fin spécifique et comment elle s'est accordée à l'idée et au rythme de son époque. Il faut habiter les espaces, sentir comment ils nous contiennent, observer comment nous sommes naturellement conduits de l'un à l'autre.* »¹⁵⁹

Nous nous sentons proche du positionnement de Rasmussen : l'entreprise théorique doit se construire à partir de l'expérience des lieux. Reste à préciser les conditions optimums d'élaboration de la connaissance « en première personne ». C'est ce que la phénoménologie peut nous aider à approcher. Nous y reviendrons.

Les ouvrages dont nous avons parlé ont plus de 50 ans. Ils sont ici mentionnés parce qu'ils permettent de mettre en débat deux relations

¹⁵⁵ *Experiencing architecture*, The MIT press, 1960, puis traduit en français tardivement *Découvrir l'architecture*, Edition le Linteau, 2002

¹⁵⁶ *Ibid.*, page 16.

¹⁵⁷ *Ibid.*, page 20

¹⁵⁸ *Ibid.*, page 29

¹⁵⁹ *Ibid.*, page 46

différentes à l'expérience dans la fabrication d'un discours construit sur l'architecture, qu'ils visent un propos global parlant d'architecture dans sa réception mais aussi dans sa conception.

Kevin Lynch, Gordon Kullen, : imagibilité et lisibilité de l'espace urbain

Dans les années 60 et 70, la culture architecturale française est partagée entre l'héritage de l'académisme qui transmet une culture de la composition issue de l'école des Beaux-Arts et des ouvrages plus doctrinaux influencés par l'effervescence politique et les enjeux théoriques des sciences humaines. Dans ce contexte, l'expérience concrète des œuvres est laissée de côté, considérée comme trop pragmatique, trop subjective, voir triviale. Cette approche empirique trouve toutefois un développement aux Etats-Unis et en Angleterre, mais à l'échelle urbaine, avec la parution en 1960 de l'ouvrage de Kevin Lynch *The image of the city*¹⁶⁰. Ce livre s'intéresse à la manière dont les habitants se repèrent dans l'espace de la ville nord-américaine. Il détaille, à partir du concept de lisibilité, la manière dont les habitants construisent l'image de leur ville à partir des cinq éléments structurants suivants : les voies, les limites, les quartiers, les nœuds et les points de repères. Leur travail se construit à partir d'entretiens, et prend une forme graphique. Les objets physiques et leur perception sont transcrits dans des cartes qui présentent aussi bien la forme visuelle que les aspects problématiques des trois villes américaines Boston, Jersey City et Los Angeles étudiées¹⁶¹. Dans un second temps leur travail met en évidence dix qualités de la forme (aussi illustrées à partir de schémas explicites) qui sont les outils perceptifs utilisés par chacun pour se repérer dans la complexité de la forme urbaine. Ils démontrent que la perception urbaine se construit à partir de certaines caractéristiques physiques générales «*des catégories qui intéressent directement la composition puisqu'elles désignent des qualités sur lesquelles l'urbaniste peut opérer*¹⁶² ». Les dix qualités de formes sont les suivantes : la singularité (ou classement de la silhouette), la simplicité de la forme, la continuité, la dominance (existence d'un élément dominant), la clarté des liaisons, la différenciation directionnelle, le champ visuel (qualité qui augmente la portée et la pénétration de la vision), la conscience du mouvement, les séries temporelles, et pour terminer les caractéristiques non physiques de dénominations et de

¹⁶⁰ Kevin Lynch, *The image of the city*, MIT Press, 1960,

¹⁶¹ traduction française, *L'image de la cité*, Dunod, Page 28 et 30

¹⁶² *Ibid.*, page 123

significations. Ces éléments par lesquels se repèrent la qualité des lieux n'agissent pas séparément : les auteurs notent d'ailleurs que la rivalité des données en perturbe la lisibilité et qu'un niveau d'accentuation voire de redondance est nécessaire à la construction d'une image lisible. Cette analyse de l'imagibilité est une approche par la perception qui consiste à décomposer l'environnement en entités reconnaissables et identifiables en fonction des qualités morphologiques et fonctionnelles. Elle est une avancée dans la lecture pragmatique de l'espace. Elle vient des pays anglo-saxons où la perception de l'espace et de la ville est moins politique, moins idéologique, moins sémiologique qu'en France et en Europe dans ces années-là.

A la même époque, en Angleterre, l'architecte Gordon Cullen (1914-1994), publie l'ouvrage *The concise Townscape*¹⁶³ dans lequel il aborde le paysage urbain à une échelle beaucoup plus détaillée que ne le fait Kevin Lynch. Promoteur du concept de Townscape son ouvrage décrit les richesses de la forme urbaine comme un '*art of relationship*¹⁶⁴ ». Il détaille la cohérence visuelle et les logiques d'organisation entre bâtiments, rues, et espace urbain à une échelle intermédiaire entre l'édifice et le quartier, à l'échelle urbano-architecturale, pour employer le vocabulaire actuel.

D. K. Ching, Dominique Spinetta : l'étude des séquences architecturales premières

L'ouvrage de Francis D. K. Ching, *Architecture : Form, Space and Order*¹⁶⁵, paru en 1974, est construit sur un principe identique mais il est centré sur l'échelle architecturale. Il connaîtra aussi un très large succès pour la clarté de son approche des déterminants qualitatifs de l'espace architectural. D. K. Ching, qui a initialement été professeur de dessin, a publié un ouvrage dont l'ensemble des planches (textes, plans, illustrations) est réalisé à la main, ce qui permet par cette grande unité graphique, de mettre en évidence, à partir de schémas dialoguant avec des références architecturales bien choisies, les éléments de base et les principes de composition qui sous-tendent la mise en forme architecturale. Son propos commence par présenter les données premières de la composition tridimensionnelle, (point, ligne, plan,

¹⁶³ Gordon Cullen, *The concise Townscape*, Reed Educational and professional Publishing, 1961

¹⁶⁴ *Ibid*, Page 7

¹⁶⁵ Francis D. K. Ching, *Architecture : Form, Space and Order*, Van Nostrand Reinhold, New York 1974

volume), puis les systèmes les plus simples qui définissent le caractère des lieux (éléments horizontaux, éléments verticaux, degré d'ouverture et de fermeture, gradients de lumière...). Il présente ensuite les modes d'assemblage (centré, en ligne, radial, groupé, tramé), les éléments déterminants des transitions (seuils), les qualités induites par les proportions et les jeux d'échelle et enfin quelques principes d'organisation additionnels nécessaires à toute composition architecturale (l'axialité, la symétrie, la hiérarchie, le rythme et la répétition, la transformation, la référence commune). Cet ouvrage est d'une grande valeur didactique par la mise en relation qu'il fait entre les éléments et principes d'organisation et la présentation d'œuvres architecturales qui les utilisent. Ces références sont volontairement choisies dans toutes les époques historiques, dans toutes les aires géographiques, dans un corpus d'œuvres savantes comme de constructions vernaculaires, donnant accès à une culture architecturale élargie. D. K. Ching cherche à énoncer des notions formelles réputées invariantes. Ces fonctions formelles sont parfois décomposées (en éléments physiques de base ou en fonctions d'assemblage), parfois immergées dans la logique propre aux œuvres, mettant à jour leur lisibilité à leur réception et leur disponibilité à la conception.

En France, Dominique Spinetta (1937-1996) a longtemps proposé, à l'école d'architecture de Paris la Villette un enseignement basé sur cette même approche. Son cours édité sous le titre *L'apprentissage du regard*¹⁶⁶ porte une attention particulière à l'appropriation corporelle, à la relation d'alentour qui se construit à l'échelle encore plus fine de la proximité du corps afin de rendre explicite « les formes de l'espace habitable »¹⁶⁷.

Jean Cousin, et l'espace vivant

Jean Cousin, enseignant à l'université de Montréal, a aussi publié deux ouvrages *L'espace vivant*, puis, *Organisation Topologique de l'espace architectural*, qui détaillent les conditions premières de l'espace architectural. Il décompose de manière systématique les conditions de la spatialité humaine à partir d'une approche assez similaire à celle de D. K. Ching, mais dans un propos qui se tient à l'écart des références architecturales. Il insiste plutôt sur les déterminants physiologiques de

¹⁶⁶ Publié par Brigitte Donadieu sous le titre *L'apprentissage du regard*, Editions de la Villette, 2002

¹⁶⁷ *Ibid.*, Page 19

notre immersion dans l'espace détaillant notre inscription dans la tridimensionnalité à partir de grandes orientations anatomiques : l'axe vertical déterminé par la séquence pied-bassin-colonne vertébrale-tête, l'axe avant-arrière organisé autour de l'orientation du corps vers l'avant par la vision, la marche, mais aussi le point de fuite de la vision perspective, l'axe gauche-droite enfin, structuré à partir de la symétrie du corps et de la ligne d'horizon qui semble parallèle à cet axe. Il montre ainsi en quoi notre perception des objets et de l'espace, notre prise sur le monde, sont liées à cet engagement corporel. Il détaille les conditions premières de l'installation humaine dans les lieux, non pas dans la forme qui sera donnée aux habitations mais dans les qualités que construisent des positionnements physiques à partir de gradients de fermeture, d'ouverture, d'adossement, d'enveloppement, d'exposition, de protection, de relation d'échelle, etc. Pour conclure cette revue des théoriciens et pédagogues qui se sont intéressés à l'espace architectural comme vécu, il est nécessaire de mentionner Gaston Bachelard qui a influencé nombre d'entre eux et auquel en particulier Dominique Spinetta faisait explicitement référence. Dans *La Poétique de l'espace*¹⁶⁸, il propose une topo-analyse de la maison, entremêlant vécu et qualités morphologiques, pour mettre en évidence les dimensions existentielles et poétiques des différents lieux de la maison.

Des savoirs de position et de situation

Nous avons présenté des ouvrages à forte visée pédagogique, dont les propos sont directement issus de l'expérience des lieux dont ils présentent les conditions d'assise physique. Ils partent de l'épreuve du corps dans l'espace et utilisent (excepté Lynch qui cherche à développer une cartographie spécifique) le croquis à la main comme vecteur d'appropriation, d'ingestion corporelle, d'apprentissage et de mise en mémoire des qualités des lieux. Les notions sont présentées non pas avec l'œil raffiné de l'esthète sachant apprécier de belles réalisations mais comme des outils permettant de mieux comprendre les paramètres physiques qui structurent notre vécu le plus corporel de l'espace aménagé.

Excepté Christian Norberg-Schulz, qui cherchait dans *Systèmes logiques de l'architecture* une théorie intégrée de l'architecture, les autres ouvrages évoqués, bien qu'ils s'adossent à la phénoménologie laissent de côté des ambitions théoriques trop totalisantes pour assumer la forme de

¹⁶⁸ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, PUF, 1958

manuels pratiques. Ils s'en tiennent à la description détaillée de l'exposition des corps, valorisant l'analyse des dispositifs, et la richesse que ces expériences proposent à qui sait s'en saisir.

Ce sont des données mises à disposition des architectes, des savoirs de position et de situation qui fonctionnent comme le font en musique des traités d'harmonie et de contrepoint, des règles de composition dont la connaissance est indispensable à qui veut pratiquer la conception architecturale et urbaine pour les respecter, pour les transgresser, pour les ignorer.

De telles règles de composition mises à disposition des concepteurs ne constituent pas des connaissances, immuables, reproductibles, parce que par nature il est impossible de reconstruire deux expériences identiques, pour des raisons de site, d'expérience, d'invention, parce que chaque bâtiment est aussi perçu par des habitants et des visiteurs différents, mais aussi parce que l'état d'esprit dans lequel chacun découvre lieux et bâtiments influence fortement l'expérience qu'il en retire. Le savoir architectural n'est pas un savoir absolu, reproductible.

Ils ouvrent à un savoir de position et de situation, c'est-à-dire une capacité d'appréciation de la spécificité de chaque lieu et des situations qu'ils offrent, plutôt qu'à la volonté de catégoriser chaque paramètre sensoriel, perceptif ou symbolique. C'est savoir sont aussi personnalisés : ils fonctionnent pour chacun d'entre nous comme mémoire de la relation vécue entre des lieux définis et aménagés de manière fine et des corps. Ce sont aussi des savoirs partagés, des données culturelles nécessaires pour nommer, débattre, et en chemin assimiler les transformations des relations à l'environnement que chacun rencontre sa vie durant.

Ce sont des savoirs pratiques d'installation, pensés transversalement, appropriables non pas tant par leur statut abstrait de connaissances mais dans la conception et la découverte des lieux qu'ils permettent.

Ce sont donc des savoirs situés, qui malgré leur relativité, participe à l'adéquation entre l'homme et ce milieu terrestre qu'il ne cesse d'aménager.

L'expérience architecturale : lieu privilégié d'interrogation sur ce qu'est une expérience

Au gel cosmique qui pénètre dans la sphère humaine par les fenêtres grandes ouvertes des Lumières, l'humanité des temps modernes oppose un effet de serre volontaire : elle entreprend une manœuvre pour compenser par un monde artificiel et civilisé son absence d'enveloppe dans l'espace, due à la cassure des vases célestes. C'est l'horizon ultime du titanisme technique euro-américain. De ce point de vue, les temps modernes apparaissent comme l'ère d'un serment prêté par un désespoir offensif : l'idée qu'une construction d'ensemble de la maison de l'esprit et qu'une politique globale de réchauffement sont forcées d'aboutir face au ciel ouvert, froid et silencieux. Ce sont surtout les nations d'entrepreneurs du monde occidental qui ont transposé leur inquiétude psycho-cosmologique acquise dans un constructivisme offensif ; elles se protègent contre les effrois de l'espace abyssal, étendu jusqu'à l'infini par l'édification à la fois utopique et pragmatique d'une maison de verre mondiale qui doit leur assurer un habitat moderne dans l'espace ouvert.

Peter Sloterdijk, Bulles Sphères 1, Pauvert, 2002

L'expérience architecturale est toujours située : elle possède cette capacité à nous faire sentir l'indissociable relation entre le bâtiment, sa fonction, sa présence formelle, et le site, l'adresse urbaine et géographique, qui l'accueille.

L'Opéra de Paris ne peut pas être ailleurs, la Philharmonie de Berlin non plus : ces bâtiments ne sont guère de simples réponses fonctionnelles, ils incarnent des moments de culture. A d'autres échelles, bien sûr plus

modestes, des lieux prennent aussi, grâce à l'architecture qui les soigne, un surcroît d'identité. Elle se compose de la rencontre entre le site, de nouveaux usages et une forme architecturale qui installe une manière unique d'être au monde et de la découvrir de ce nouveau point de vue. On se dit alors « Tiens, ici c'est particulier, les choses semblent bien installées, bien avec elles-mêmes et avec le reste du monde alentour. Elles trouvent naturellement leur place en latitude, longitude, altitude. » Il se produit une adéquation entre unité, localisation et identité

L'expérience du lieu dépasse toujours le lieu lui-même, elle nous engage dans une installation globale. Elle dépasse les règles internes à l'architecture qui apparaissent parfois comme des épiphénomènes dans le maëlstrom des forces qui défont et refont nos métropoles. L'expérience nous oblige à nous confronter à ce qu'éprouver veut dire, à penser le monde contemporain, à dénouer la mécanique de son épistémè.

Mais de surcroît, l'expérience de l'architecture, comme l'expérience d'une œuvre d'art possède un caractère d'incomplétude : elle met l'être humain en face d'une de ses caractéristiques d'individu entrouvert, toujours en transit, de passage dans son existence au fil des situations qu'il traverse. C'est comme si notre centre de gravité était juste un petit peu à l'extérieur de nous-mêmes et que chacune de nos expériences amplifiait cette situation native de déséquilibre. Ici l'expérience est déstabilisante, son vécu est bien différent de cet état d'identité et de stabilité dont nous faisons mention juste avant.

Les lieux sont instables parce qu'ils sont de fait les outils d'installation précaires d'une société qui fait de la destruction-crédation permanente son principe majeur. Notre expérience des lieux est de fait celle d'un sujet soumis à un tel cadre civilisationnel. L'architecture n'est pas un rempart, et heureusement, elle est alors intensification de cet état de fragilité de notre installation terrestre.

Notre expérience de sujet est incluse dans l'aventure de société, à la fois moderne et post-moderne, dont les qualités s'intensifient. Nos faits et gestes, nos valeurs sont sous l'influence des grandes tendances de la technicisation, de l'individualisme, du capitalisme, du libéralisme, de l'accélération, et sous l'inquiétude et l'incertitude des crises environnementales, sociales, des stratégies médiatiques et présentes que déploient les grands groupes de communication pour fabriquer l'opinion publique d'un monde de plus en plus atomisé.

Notre expérience topologique, notre relation au logement, au quartier, à la ville, au travail, aux autres, à notre corps, à la planète, à la nature cherchent du sens dans ce contexte-là.

Tel est le cadre de la transformation radicale de notre relation à l'environnement que nous mentionnions en introduction à ce travail, l'élément le plus déterminant que nous a légué le XXe siècle. Les cadres antérieurs de notre relation au socle terrestre ont volé en éclats : ils ne sont plus de mise aujourd'hui. Cette rupture topologique est évidemment une question philosophique, en ce sens qu'elle interroge le fondement même de notre assise dans l'environnement.

Cette rupture topologique est multiple. Il faut l'entendre dans la diversité de sens que lui donne la trilogie vitruvienne. Elle apparaît comme crise du concret, des indicateurs physiques de notre écosystème planétaire. Elle se manifeste comme fragilité des milieux, dans leurs dimensions sociale, culturelle, politique, démocratique, dans les pertes de repères et d'espoir dans le politique et dans toute possibilité de construire de quelconque projets d'amélioration. Elle apparaît aussi comme atrophie de notre paysage mental, de notre horizon intérieur, de ce trop de réalité dont nous avons déjà parlé.

Cette rupture topologique est bien une dissociation entre les sociétés et leur planète, les hommes et leur organisation sociale, les individus et leur paysage intérieur.

Depuis la fin du Moyen Âge, le projet de l'Occident s'est construit par son ancrage dans les lieux, par son aménagement au fil des siècles à la fois plus extensif et plus intensif. La civilisation se constituait dans son projet d'installation, par la maîtrise de son « topos » qui nécessitait conquêtes coloniales, guerres territoriales, occupations commerciales. Ce destin historique prenant le relais d'un plus ancien processus d'hominisation.

La crise environnementale marque une cassure topologique. Dans son échec, notre logique d'installation emporte notre engagement historique, notre identité personnelle, la réflexion aussi sur notre identité d'être humain.

Peter Sloterdijk a parfaitement bien senti cette « cassure des vases célestes ». Il en détaille le nihilisme intensif, cette performance de l'Occident, construit ici et promu partout avec méthode et détermination. Mais ce nihilisme est actif : que faisons-nous sur terre si notre logique d'installation ne fonctionne pas ? Une angoisse spécifique émerge de la

crise environnementale. Elle est dans l'air, invisible et sourde, comme une alerte avant l'orage.

Ce désaccord qui se creuse entre l'homme et la Terre porte une forte dimension ontologique. Peut-on être dissocié de ce dont on dépend physiquement ? Peut-on accepter à notre insu de voir se détruire notre fondement, notre assise, sans que nous nous désintégrions aussi petit à petit intérieurement ? Que faisons-nous de notre humanité puisque notre organisation collective après nous avoir tous mis en ordre de marche, nous avoir mobilisés dans ce grand projet civilisateur, nous donne à voir combien plus rien n'est maîtrisé ? Nous sommes atomisés, par les radiations de Fukushima, par les marchés, par les agences de notation, par les automatismes de toutes sortes, par l'inertie de notre modèle de développement.

Ces questions traversent bien des travaux de philosophie, d'anthropologie, engageant des prises de position quant à l'avenir de l'humain. Des visages différents de l'avenir de l'humain se dessinent, humanistes, écologiques, technicistes, conservateurs, post-humanistes, avec pour chacun des modèles d'évolution pour traverser les crises.

Il n'est pas ici question de présenter l'ensemble des postures philosophiques qui alimentent le débat contemporain sur l'évolution. Nous souhaitons plutôt, là où nous sommes rendu de notre travail, approfondir la dimension corporelle de notre expérience. Cette dimension semble particulièrement engagée par l'architecture, plus que dans d'autres formes de production artistique. Nous dialoguerons encore une fois avec Maurice Merleau-Ponty, pour l'acuité de sa mise en relation entre corps et monde, qui permet d'interroger mais aussi de promouvoir, à la hauteur de ce que nous ressentons, l'acuité mais aussi la performance corporelle de l'expérience

Notre souhaitons déployer l'horizon de sens de cette assise corporelle, la mettre en évidence dans ses multiples facettes, dans son économie, sa jubilation, sa richesse perceptive, sa potentialité philosophique, sa performance cognitive et surtout son horizon culturel.

***Le corps et l'expérience du monde fabriqué : réflexions à partir de
Maurice Merleau-Ponty***

“Je ne suis pas le résultat ou l'entrecroisement des multiples causalités qui déterminent mon corps ou mon “psychisme”. Je ne puis pas me penser comme une partie du monde, comme le simple objet de la biologie, de la psychologie et de la sociologie, ni fermer sur moi l'univers de la science. Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire”

Maurice Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception

L'œuvre de Maurice Merleau-Ponty revient fréquemment comme guide philosophique, dans la rigueur et le caractère évocateur de son énoncé mais aussi par l'intuition et l'audace dont il fait preuve pour nommer le point d'émergence du vécu et en partager la réflexion.

L'énoncé phénoménologique constitue un outil adapté pour aborder ce qu'est une expérience parce qu'il présuppose une attitude impliquée avant d'être énonciatrice. Le réel n'est pas alors regardé comme une mécanique à démonter par la puissance d'une raison extérieure, mais comme une expérience à vivre, à partager, à énoncer avec rigueur, logique, raison, mais en acceptant de ne posséder que des possibilités d'explorations relatives. La science accepte la possibilité de la réfutation. Il convient que les énoncés philosophiques, les constructions conceptuelles fassent leur la relativité de leurs énoncés. L'attitude phénoménologique est une observation attentive, une manière de se poser dans l'événement qui d'une certaine manière met de côté la potentialité de l'intellect à s'emballer, à construire sans arrêt idées et théories, idéologies, et interprétations.

Cette suspension momentanée de l'habitude est une habileté savoureuse, le plaisir de sentir cette formidable malléabilité du contact avec le réel. C'est une aptitude corporelle que nous avons, une capacité d'amélioration de la relation que nous construisons avec les choses. C'est une attitude économe, une aptitude intérieure qui doit trouver ses déploiements culturels.

Cette attitude créative de la phénoménologie, découverte par l'empreinte des lieux, la rencontre avec les lieux, guide notre regard sur le corps, la relation incarnée et la fabrique culturelle qui se partage sans péage ni filtre à partir de la nudité de l'expérience.

Le corps comme matrice du vécu

- Il y a comme une immédiateté, une évidence de la manière dont le monde se présente à nous, dont nous nous y sentons inclus, dont nous le percevons. Cette fraîcheur évidente de l'expérience n'est pas un filtre sur les joies ou les tristesses de la vie, mais plutôt un effet de réalité, le contact avec une certaine intensité de l'existence.
- Dans cette nudité première de l'expérience, la découverte du monde est une relation habitée et abritée par le corps qui constitue comme un terreau sur lequel elle prend racine.
- Cette intimité de l'expérience apparaît à chaque fois comme une redécouverte de la proximité avec le vécu.
- Au plus près de l'expérience du vivant, se découvre un monde qui déborde toujours l'expression que l'on peut en faire et qui donne la primauté au sentir par rapport au connaître.
- Reconnaître que le vivant déborde le connu, que l'expérience n'est pas réductible à tout ce que l'on peut dire, écrire, penser ou recomposer à partir d'elle ne doit pas être entendu comme un renoncement au désir de connaître. C'est l'acceptation d'un état de fait, la reconnaissance du donné et le plaisir d'une possibilité observatrice à côté des postures soit transformatrices soit conservatrices.
- Le corps nous met alors en relation directe avec les réalités concrètes. C'est notre manière incarnée d'être au monde. En est-il une autre, sauf à se penser pur esprit ou à se rêver désincarné ?

Le corps constitue notre contingence, sol et matière à partir d'où nous sommes, point d'ancrage dans le flux de la vie, dans le monde, fût-il très artificialisé comme aujourd'hui.

Le corps comme foyer des perceptions

- Le corps est modelé de ses interactions avec l'alentour terrestre. Dans notre phylogénèse, notre processus d'homínisation, notre éducation, notre entraînement quotidien, nous par faisons notre adaptation de stratégies perceptives toujours plus efficaces : des

synergies motrices, des connexions fonctionnelles, des circuits courts¹⁶⁹.

- Le corps constitue le lieu d'émergence du percevoir, et l'architecture nous permet de sentir les connivences et les occasions de jubilation qu'il peut entretenir avec ce milieu.
- Le corps héberge différents modes de percevoir, intégrant différentes géométries, ayant emmagasiné des stratégies prédictives, repérant des faisabilités fonctionnelles (affordances) : autant de performances dans l'adaptation à son environnement.
- Notre corps est ainsi pour chacun d'entre nous, une fondation de l'expérience, son point d'émergence consciente. « *en conséquence, le monde perçu serait le fond toujours présupposé par toute rationalité, toute valeur et toute existence. Une conception de ce genre ne détruit ni la rationalité, ni l'absolu. Elle cherche à les faire descendre sur terre* »¹⁷⁰.

Le corps comme entrelacement des idées et du monde.

- Nous rencontrons cette idée que « l'homme n'est pas un esprit et un corps mais un esprit avec un corps, qui n'accède à la vérité des choses que parce que son corps est comme fiché en elles¹⁷¹ »
- « Où mettre la limite entre corps et monde puisque le monde est chair ? »¹⁷². Nous sommes de fait engagés dans un entremêlement, entre corps et monde et entre esprit et corps : entre la chair de l'homme et la chair du monde, nulle rupture, mais une continuité sensorielle toujours présente. Le monde où nous nous déployons existe à travers notre chair qui va à sa rencontre. Ce mouvement est symétrique et réflexif.
- Il y a comme une immanence propre à l'expérience perceptive, pas une captation régressive mais la bascule momentanée avec ce qui apparaît comme un « vrai dehors ».
- La richesse de ces temps d'entrelacement d'esprit et de corps n'est pas facile à énoncer et à partager. Elle ne peut s'échanger que par création et médiation culturelle, à partir d'un corps actif, créatif, expressif, qui sait jouer avec sa sensibilité de sujet, condition de cette réception. Malheureusement, notre époque maltraite la

¹⁶⁹ *La simplicité*, Alain Berthoz, Odile Jacob, 2009

¹⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Edition Verdier réédition 1996, page 43

¹⁷¹ Maurice Merleau-Ponty, *Causeries 2*, page 23

¹⁷² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, page 180

subjectivité de chacun dans ce qu'elle suppose d'irréductible liberté et d'ouverture à l'inétendu de ses entrecroisements.

Le corps comme accord heureux entre les êtres et les choses

- Le corps ouvre une jubilation de l'expérience, comme s'il parlait de toute sa masse une sorte de langue maternelle qui nous permette de comprendre instantanément le concret comme une certaine évidence régénératrice du monde.
- Parfois, c'est comme si nous étions en relation avec notre moi aborigène, avec une primitivité, un matin du monde, une source claire de l'expérience, un jour de noces avec le monde.
- Il y a comme une immédiateté, une évidence de la manière dont le monde se présente à nous dans son caractère concret. Cette concrétude dont parlait Georges Perec. Il y a une simplicité qui n'est pas pauvre, plutôt un accord joyeux entre ce qui nous entoure et ce que nous sommes intérieurement.

Le corps comme lien aux origines

- En faisant parler le monde depuis son lieu même, on découvre un corps riche de nombreuses mémoires, lien à nos aventures ontogénétiques et phylogénétiques.
- On découvre un corps qui garde aussi ses mémoires biophiliques dont parle l'entomologiste états-unien Edward O. Wilson¹⁷³ Les 120 000 générations de ce lent travail d'hominisation pendant lequel nous avons vécu immergés dans un environnement terrestre naturel et qui existe encore en nous, urbains depuis trois ou quatre générations, nous laissent comme une imprégnation, une modélisation profonde. Il faut parler, non pas de déchaussement, mais d'une lente sédimentation d'interactions, de faits et gestes, de fabrication au cours de laquelle formes, contenus, émergence du sens, se déploient réciproquement. Cette histoire est immense et le trésor de cette mémoire n'est pas ailleurs que dans notre corps, dans nos cellules, dans notre physiologie, dans notre génétique.
- Le travail d'équipement externe que propose la société de consommation doit aller de pair avec un travail d'étonnement et de dénuement. Il doit en être son accompagnement, mais aussi sa

¹⁷³ Edward O. Wilson, *Biophilia, the Human Bond With Other Species*, Harvard University Press, 1984. On trouve aussi une présentation de la thèse de Wilson dans l'ouvrage d'Eric Lambin, *Pour une écologie du bonheur*, Les éditions du Pommier, 2009.

mesure, pour éviter l'emballlement dans des attelles chimiques (la consommation de psychotropes), présentes (la consommation de télévision et d'écrans), informationnelles (la consommation de scoops, d'anecdotes, d'immédiateté), sensorielles et perceptives (comme le montre l'ambiance des centres commerciaux et des parcs de loisirs), ou encore symboliques (par les plaisirs par procuration de la société du spectacle ou de "peopleisation" de toute actualité). Bref, que de cette profondeur mémorielle de nos corps subsistent des messages qui relativisent les excès de l'emballlement instrumental que nous rencontrons.

Le corps comme raison en acte

- Dans son dialogue avec Descartes, Maurice Merleau-Ponty avance de manière raisonnée, précise, logique. Le dialogue que Merleau-Ponty construit avec le monde est un dialogue qui reconnaît comme Descartes que les sens peuvent nous tromper et qu'il convient d'asseoir toute étude sur une expérience vécue et reconnaissance des nouvelles données scientifiques.
- La jubilation de l'expérience que présente Merleau-Ponty est aussi le fruit d'une pensée qui sait laisser de côté les sirènes de la rationalité. De son caractère disséquant et desséchant.
- La pensée a une base organique, qui ouvre des plages de méditations et intègre de manière profonde et subtile les silences de l'être et la réversibilité toujours en jeu entre la chair et l'esprit.
- L'émergence du raisonnement permet de sortir la tête hors des turbulences d'une sensorialité envahissante ou d'une dynamique symbolique qui viendrait recouvrir tout le champ du sensible et des représentations.
- Ce que nous sommes, notre être habite le monde par le corps, il convient de le penser à partir de cette corpulence vivante. La philosophie d'Heidegger engage la pensée quasi exclusivement à partir de la parole, comme une méditation sur la fabrication du sens dans son énoncé : mais sa lecture est un chemin qui évite le concret, dans laquelle il manque comme un lest charnel : elle délaisse le présent, l'immédiateté de l'ancrage environnemental et le travail spécifique d'aménagement qu'il mobilise.
- A contrario, c'est à partir de cette phénoménalité éprouvée qu'il est intéressant d'atténuer les ruptures entre la chair de l'homme et la chair du monde, pour construire des continuités sensorielles,

perceptives, symboliques et cognitives vivantes. Tels sont notre engagement philosophique et notre espoir que l'ensemble des langages de l'architecture y parvienne.

- Il y a une sorte de soumission au monde industriel, depuis Auguste Comte, depuis l'industrialisation du XIXe siècle qui assoit l'organisation du quotidien dans un processus dominé par le rationalisme, qui ne doit pas se substituer au libre exercice de la raison. Celle-ci doit rester en lien avec sa base organique, afin d'éviter sa pétrification, sa débiologisation.

Le corps comme enceinte du sujet

- Parce que toute conscience est conscience perceptive, même la conscience de nous-mêmes, le corps doit être considéré comme l'enceinte du sujet.
- Merleau-Ponty met au cœur de ses réflexions la question de ce que nous sommes : il déploie une philosophie qui se tient au plus près de l'expérience du vivant et pose la question de l'être d'une manière incarnée : il vise à la réhabilitation ontologique du sensible.
- Cette philosophie incarnée, à partir du corps, est aussi une volonté de rester au contact de l'être brut, de respecter cette émergence du vivant qui n'a pas encore été converti en objet de vision ou en concept.
- Il y a une nature qui se prolonge en nous par le corps. Notre chair et la chair du monde présentent des liens à déployer. Cette ancre de l'existence dans le corps permet d'aborder l'époque des déracinements avec plus de stabilité.

Le corps comme conscience située

- L'exigence de la phénoménologie est de nous dépouiller de cette ultime prétention à surplomber un réel que l'on penserait alors pouvoir totalement objectiver.
- la phénoménologie comme émergence située, comme déploiement incarné de la conscience, permet de renouveler toutes les richesses liées à la constitution de la chose perçue
- La fabrique architecturale se fonde sur une connaissance depuis l'intérieur des choses, par leur proximité, leur visite, leur vécu, leurs usages, leur culture. Ces savoirs de situation et de position interviennent dans la définition des lieux mais au niveau des

éléments, à partir de leurs interrelations, dans leur réciprocity, de leur relation de masse, de corps, de formes, qui dialoguent directement à nos corps, à leur masse, à leur forme.

- Le corps comme point de vue toujours situé est de fait conscience « *des ultimes limites de notre capacité d'objectivation scientifique et [...] nous persuade de l'impossibilité de maintenir le mythe classique d'une nature toute entière rassemblée sous le regard contemplatif d'un sujet épistémique non concerné lui-même par cette nature.* »¹⁷⁴

Le corps comme centration

- Le corps possède une unité anatomique, il est non divisible, indivisible. Cette indépendance organique fonde une part de notre individualité mais aussi le lieu de notre centration phénoménologique.
- Les possibilités de recentrement, de vigilance à ses indicateurs internes (être attentif aux sensations émanant de l'intérieur de son organisme en même temps que celles venant de l'extérieur) sont nécessaires pour affronter plus efficacement des stratégies de bombardement et de décentration émanant du monde de la publicité, du marketing, de la consommation, des médias. Différentes traditions spirituelles mettent d'ailleurs en avant des pratiques d'attention/méditation/vigilance qui sont sensibles à cet équilibre entre monde intérieur et monde extérieur, qui s'expérimentent et s'éprouvent par le corps.

Le corps comme matière partagée

- Nos corps sont des fabrications à partir d'un sol matriciel, celui de la planète Terre dont nous sommes physiquement constitués. Cette commune constitution physique engage un sentiment d'appartenance que l'on rencontre à partir de notre capacité d'assimilation (nourriture) ou plus largement par notre dépendance et notre inscription aux grands cycles écologiques.
- Dans la relation avec l'environnement construit, la matière des lieux, la physicalité des matériaux et de leur mise en œuvre est un canal fort d'appréciation et d'évocation.

¹⁷⁴ Alain Berthoz & Jean-Luc Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Odile Jacob, 2006, page 46 et suivantes «Le dépassement des concepts traditionnels »

- C'est aussi une inscription dans les différents règnes de la vie terrestre, lithosphère, zoosphère, hydrosphère, noosphère, desquels nous sommes corporellement interdépendants.
- Notre épaisseur corporelle nous inscrit avec la planète dans une géographie existentielle¹⁷⁵ : l'horizon, les bois, les rivages, les fleuves, les falaises, les ruissellements, les à-pics, les vallées, etc., semblent exister pour nous avec une immédiate familiarité. Le paysagiste Michel Desvignes a fait de cette géographie surexprimée sa posture professionnelle, avec le succès qu'on lui connaît.

Le corps comme rythme, comme animalité

- On ne peut se départir de l'animalité du corps humain, de sa chaleur, de son affectivité et de sa dynamique pulsionnelle

¹⁷⁵ Eric Dardel, dans l'ouvrage *L'homme et la terre, nature de la réalité géographique*, PUF, 1952, a écrit de très belles pages sur la dimension existentielle de la géographie « *La terre est une écriture à déchiffrer, que le dessin du rivage, les découpures de la montagne, les sinuosités des fleuves forment les signes de cette écriture. La connaissance géographique a pour objet de mettre en clair ces signes, ce que la terre révèle à l'homme sur sa condition humaine et son destin* », page 2

- à l'ancrage indissoluble dans le cycle du vivant, de la terre, de l'organique.
- Par son rythme, sa saisonnalité, cette matière organique, biologique, de notre corps ouvre une phénoménologie de l'ordinaire, du quotidien, avec des instants de proximité et d'immanence que Gaston Bachelard a formidablement mis en évidence.
- Ces données "animales" sont l'occasion de plaisirs architecturaux tant nous sommes sensibles aux qualités des lieux par la manière d'y être comme archaïquement accueillis.
- Il convient néanmoins de construire une relation adulte avec la puissance de centration des corps, de ne pas s'enfermer dans un unique point de vue égocentré mais d'utiliser notre capacité à considérer d'autres points de vue. Il faut se méfier d'une phénoménologie qui se satisferait du stade égocentré et qui s'enfermerait dans une "égologie".

Les sciences cognitives et l'expérience

Nous rencontrons cette idée que l'homme n'est pas un esprit et un corps mais un esprit avec un corps, qui n'accède à la vérité des choses que parce que son corps est comme fiché en elles.

Maurice Merleau-Ponty, Causeries, 2 page 23

L'idée fondamentale est donc que les facultés cognitives sont inextricablement liées à l'historique de ce qui est vécu, de la même manière qu'un sentier au préalable inexistant apparaît en marchant. L'image de la cognition qui s'ensuit n'est pas la résolution de problèmes au moyen de représentations, mais plutôt le faire émerger, créateur d'un monde, avec la seule condition d'être opérationnel : elle doit assurer la pérennité du système en jeu.

Francisco J. Varela, Invitation aux sciences cognitives, page 111

Prise de contact

Les sciences cognitives constituent un des territoires de la science contemporaine en pleine extension, qui s'attache à décrypter les principales dispositions de l'esprit humain dans un nombre important de domaines (connaissance, langage, raisonnement, perception, émotion, conscience, culture). Elles se construisent comme un ensemble de programmes de recherche, relevant de différentes disciplines et regroupés autour d'un petit nombre d'idées fortes et d'hypothèses fondamentales. Elles agglomèrent un ensemble de données scientifiques et de théories, assez abstraites dans leur formalisme et leur conceptualisation et fortement influencées par la naissance de l'informatique et des neurosciences, mais qui parviennent à décrire et à

expliquer de manière novatrice les mécanismes de fonctionnement de l'intelligence, de la mémoire, les grandes fonctions cérébrales de la perception, de la coordination motrice, de l'émotion, etc.

Pour un architecte, ce domaine des sciences cognitives n'est pas facile d'accès. En effet, que faire de toutes ces informations ? Jusqu'où s'immerger dans un nouveau domaine de connaissances ? Nous partons à la découverte de cet univers, à la recherche des interrogations nouvelles qu'il ouvre sur le fondement cognitif de toute expérience humaine, espérant trouver de nouvelles matières à réflexion, que nous confronterons alors aux propos précédemment élaborés sur l'expérience architecturale.

Par certains de ces travaux, les sciences cognitives prolongent les explorations ouvertes par Maurice Merleau-Ponty sur le domaine du pré-réflexif, sur la manière dont émerge le vécu, sur l'imbrication corps-esprit, sur les déterminations anatomiques ou neuronales de notre conscience du monde. Dans notre enquête sur l'expérience architecturale, nous avons bien vu combien l'univers des sens et la dynamique symbolique ouvraient des horizons foisonnants, souvent spéculatifs. Les sciences cognitives, parce qu'elles s'intéressent au fonctionnement de l'esprit en tant que tel, sont précieuses pour tenter de mieux comprendre ces temps d'expériences qui semblent elles aussi interroger la nature de notre vécu. La densité existentielle de l'aventure architecturale, à la fois repérage topographique, conscience de soi et observation du monde, peut se découvrir de nouveaux reliefs en acceptant de se confronter aux données mises en évidence par les sciences cognitives.

Nous abordons ce domaine, non pas dans l'état d'esprit de réduire la richesse de l'expérience en une suite de fonctions élémentaires qui ne manqueraient pas de la dévitaliser, mais au contraire en allant à la découverte de matériaux permettant d'avancer dans le grand chantier épistémologique qui accompagne la sortie de représentations trop simplificatrices, de séparations trop tranchées entre monde objectif et monde subjectif, entre domaine matériel et spirituel, entre assise organique et mécanique. Les sciences cognitives donnent accès à un champ de reformulation à la fois prospectif et théorique. Celui-ci entre en dialogue, de manière parfois vive, avec la philosophie, sans doute parce qu'elle aussi depuis son origine, il est vrai beaucoup plus ancienne, s'est fait une spécialité de réfléchir sur les mêmes domaines, la connaissance, l'activité de cognition, la conscience, la vie de l'esprit. Mais parce que c'est un domaine de la science qui s'intéresse aux modes d'émergence

des opérations de cognitions (perception, connaissance, conscience) et qui ouvre de nouvelles réflexions sur la nature même de notre expérience humaine, il nous apparaît intéressant de croiser certaines de ces données avec ce que la phénoménologie, la psychologie et l'expérience esthétique nous ont déjà permis d'entrevoir.

Rapide prise en main

C'est en rencontrant les travaux de Francisco Varela et en particulier de l'ouvrage collectif qu'il a rédigé avec Evan Thompson et Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitive et expérience humaine*¹⁷⁶ qu'un lien avec la réflexion sur l'expérience qu'offre l'architecture est apparu plus clairement : la nature philosophique de leurs interrogations a permis d'intégrer des informations scientifiques nouvelles pour participer à un élargissement du cadre de réflexion sur l'expérience.

Mais commençons par une rapide prise en main. Les sciences cognitives émergent entre 1943 et 1953 à partir de la cybernétique, qui s'était fixé comme programme d'utiliser la logique mathématique pour comprendre les opérations du système nerveux, et parvenir à créer une science de l'esprit. De cette impulsion initiale, les sciences cognitives vont ensuite s'organiser en plusieurs grandes étapes, dominées par des paradigmes qui ont structuré de l'intérieur cette expansion et diffusé des « modèles du cerveau » bien au-delà de son univers propre.

De quels matériaux sont façonnées les représentations mentales ? Comment s'établit et se maintient le lien entre les représentations et ce qu'elles représentent ? Quelle sorte de relation se construit entre ces représentations ? Quels dispositifs physiques fournissent à la fois une image du système cognitif humain et une simulation possible de ce système ? Les sciences cognitives posent de grandes questions qui font écho aux questions qui traversent l'architecture : elles investissent évidemment une autre échelle, celle du cerveau humain. Les savoirs sur la modélisation théorique de l'organisation de l'information, sur la connaissance et la construction de la conscience chez l'être humain sont au cœur des sciences cognitives, avec la volonté de valider formellement ces hypothèses par la création d'artefacts intelligents.

¹⁷⁶ Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitive et expérience humaine*, Éditions du Seuil, 1993

Pour avoir cheminé avec la philosophie tout au long de cette recherche, nous savons que celle-ci offre une performance particulière à l'épreuve de la pensée. Elle se déploie de l'intérieur d'elle-même, avec son invention narrative propre, dans l'immense richesse d'une logique discursive. Elle trouve sa performance dans les processus « supérieurs » d'élaboration de la pensée (conceptualisation, raisonnement), à partir du langage qu'elle se plaît à interroger, à fragmenter, à réinventer. Les sciences cognitives pour leur part s'intéressent aux processus « inférieurs », aux fondements du système cognitif humain, se fixant l'objectif très concret de donner réalité, par une fabrication, par un artefact, à la validation de leurs hypothèses sur le fonctionnement et l'organisation de la connaissance.

La référence à l'ordinateur est ainsi très présente dans l'énoncé et la vulgarisation des apports des sciences cognitives : son rôle dans la réflexion sur les fondements des sciences cognitives est important. Bien qu'il ne faille le considérer ni comme un modèle, ni comme une métaphore de l'esprit humain, son efficacité prouve « *par son principe et par son existence, la cohérence conceptuelle et la possibilité matérielle des rapports théoriques d'un genre nouveau comme des dispositifs les incarnant* »¹⁷⁷. De nouveaux types d'informations émergent des architectures (car c'est comme cela que se nomment ces dispositifs complexes) informatiques qui entremêlent systèmes physiques et traitement de l'information qui y circule.

Regardons maintenant rapidement les modèles qui se sont succédés, qui sont autant de paradigmes du fonctionnement cérébral : le modèle cognitiviste, le modèle connexionniste et plus récemment le modèle de l'enaction.

Une première séquence dite cognitiviste (énoncée comme modèle inférentiel-formel) se fonde sur l'idée que les représentations mentales sont à l'image de formules, de symboles et que la connaissance résulte de la mise en commun des représentations qui sont autant de modèles pertinents liés aux tâches en cours, se modifiant en fonction des buts assignés.

A la fin des années 70 émerge un autre modèle dit connexionniste ou modèle associatif-perceptif. Il représente les qualités du cerveau non plus à partir de descriptions symboliques abstraites mais à partir d'une grande quantité de composants simples qui connectés de façon adéquate offrent

¹⁷⁷ Daniel Andler, *Sciences Cognitives*, in Encyclopédie Universalis

des propriétés globales intéressantes. Le connexionnisme modélise les phénomènes mentaux ou comportementaux comme des processus émergents de réseaux d'unités simples interconnectées.

Le paradigme de l'enaction

Un troisième modèle, dit **de l'enaction**, émerge de la nécessité pour ces auteurs de remettre en question les représentations artificielles et désincarnées du cerveau sous-tendues par les deux modèles précédents. Francisco Varela et l'équipe de chercheurs qui l'accompagnent partent de la récurrence d'un sentiment de frustration à l'idée que le monde existe "là-bas", indépendamment de notre cognition, et que cette cognition ne soit qu'une re-présentation somme toute élaborée du monde mais pensée indépendamment¹⁷⁸. Ils cherchent à comprendre de quelles autres manières l'esprit et le monde pourraient être reliés et ce faisant formulent leur insatisfaction sous la forme d'une interrogation sur l'expérience de la conscience, assumant la part philosophique de leur interrogation et la proximité avec la phénoménologie, en particulier avec les premiers travaux de Merleau-Ponty. Ils constatent que l'activité de réflexion s'opère sur un monde déjà là, et que pourtant, c'est notre structure qui permet de réfléchir sur ce monde¹⁷⁹, le corps étant à la fois une structure vécue et le lieu des mécanismes cognitifs. Ils reprennent en ce sens la question que posait Maurice Merleau-Ponty dans l'introduction de sa phénoménologie de la perception : « *la perception n'est pas une science du monde, ce n'est pas même un acte, une prise de position délibérée, elle est le fond sur lequel tous les actes se détachent et elle est présumée par eux. Le monde n'est pas un objet dont je possède par devers moi la loi de constitution, il est le milieu naturel et le champ de toutes mes pensées et de toutes mes perceptions explicites.* »¹⁸⁰

Le modèle de l'enaction porte ainsi l'ambition de mener de front un regard sur l'expérience humaine et une étude scientifique de l'esprit. Il réfute le présupposé présent d'un bout à l'autre des sciences cognitives, selon lequel la cognition consisterait en la représentation d'un monde indépendant de nos capacités perceptives et cognitives. Il propose a contrario une conception de la cognition comme action incarnée, ancrée dans le corps et inextricablement liée à une histoire vécue : ce terme d'enaction soulignant « *la conviction croissante selon laquelle la*

¹⁷⁸ Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitive et expérience humaine*, page 191.

¹⁷⁹ *Ibid*, page 27

¹⁸⁰ *Phénoménologie de la perception*, Introduction

cognition, loin d'être la représentation d'un monde pré donné, est l'avènement conjoint d'un monde et d'un esprit à partir de l'histoire des diverses actions qu'accomplit un être dans le monde. L'approche enactive prend ainsi au sérieux la critique philosophique de l'idée selon laquelle l'esprit est le miroir de la nature, mais elle dépasse le moment de la critique en s'attelant à la tâche de poser ce problème au cœur de la science »¹⁸¹.

Ce modèle est incarné, c'est-à-dire qu'il présente la cognition comme un ensemble d'expériences qui découlent du fait d'avoir un corps doté de diverses capacités sensorimotrices, lesquelles s'inscrivent dans un contexte biologique, psychologique et culturel plus large. Par le suffixe « action » il souhaite souligner que les processus sensoriels et moteurs, que la perception et l'action sont fondamentalement inséparables de la cognition vécue. Elles ne sont pas associées dans les individus par simple contingence : elles ont aussi évolué ensemble.¹⁸² Dans un tel modèle le point de référence pour comprendre la perception n'est plus un monde prédonné, indépendant du sujet de la perception, mais la structure sensori-motrice du sujet (la manière dont le système nerveux relie les surfaces sensorielles et motrices). C'est cette structure, la façon dont le sujet est inscrit dans un corps qui détermine comment celui-ci peut agir et être modulé par les événements de l'environnement. Francisco Varela semble valider les intuitions de Merleau-Ponty lorsqu'il écrivait, « *les propriétés de l'objet et les intentions du sujet non seulement se mélangent mais encore constituent un tout nouveau* »¹⁸³. Ainsi en est-il de la perception, qui n'est pas seulement enchâssée dans le monde qui l'entoure ni simplement contrainte par lui, mais qui contribue aussi à l'enaction de ce monde environnant : l'organisme donnant sens à son environnement en même temps qu'il est façonné par lui.¹⁸⁴

Une telle approche de la connaissance encourage à repenser les liens homme-environnement du fait que les mécanismes de la cognition sont enracinés dans l'épaisseur corporelle de notre appareil sensori-moteur, en interaction permanente avec notre organisme et son environnement. Le paradigme dualiste qui domine la pensée occidentale a alimenté la scission homme-environnement ainsi que le paradigme computationnel qui a renforcé le fossé corps-esprit en représentant ce premier, le cerveau

¹⁸¹ Francisco Varela, Evan Thompson et Eleanor Rosch, *L'inscription corporelle de l'esprit*, page 35

¹⁸² *Ibid*, page 234

¹⁸³ Maurice Merleau-Ponty, *La structure du comportement*, page 12

¹⁸⁴ Francisco Varela, *L'inscription corporelle de l'esprit*, page 237

comme la machine et le second comme le logiciel, le traitement de l'information, alors qu'il faut regarder combien notre cognition se porte, se construit à partir du monde tel que nous en faisons l'expérience. Il s'agit d'un monde expérientiel, d'un monde vécu : dans cette perspective, la perception et la cognition ne sont pas seulement enchâssées dans le monde environnant ni contraintes par lui, elles contribuent à « l'enaction du monde environnant ». L'organisme donne ainsi forme à son environnement en même temps qu'il est façonné par lui : il est ici proposé d'apprécier l'organisme et l'environnement dans les déterminations réciproques qui les lient l'un à l'autre.

Pour l'approche « enactive », la capacité réflexive, menée dans le vide, ne donne rien ; au contraire elle s'incarne dans un univers cognitif complexe, à l'intérieur de l'expérience et de tous les arrière-plans qu'elle abrite.

Quelles relations avec l'architecture ?

Différentes mises en perspective cognitives.

Bien que leur formalisme soit rapidement austère pour le non spécialiste, les trois modèles succinctement esquissés laissent apparaître différentes manières de construire de la connaissance. Sans entrer plus avant dans leur complexité, ils nous permettent d'entrevoir différents modes d'élaborations cognitives qui construisent chacun des manières particulières de considérer le réel, de théoriser les fonctionnements du cerveau, les activités de conscience, de connaissance, d'expérience. Nous n'avons pas la compétence pour mettre en débat ces modèles et de surcroît notre prise de contact avec ce domaine donne plutôt à penser que le système cognitif humain est à ce point complexe et ses propriétés diverses pour qu'il ne soit forcément utile de se demander s'il est fondamentalement conforme à l'un ou l'autre de ses modèles. Nous souhaitons plutôt voir en quoi ces 3 modèles peuvent nous aider à repérer des modes d'appréciation de notre relation aux lieux. Lançons l'hypothèse que chaque modèle organise une approche de l'expérience de l'architecture, mettant le projecteur sur certaines catégories d'énoncés et de situations.

Le modèle cognitiviste envisage la fabrication de la connaissance à travers un décodage de systèmes formels, de logiques sémantiques. Il fait donc plus directement écho à des architectures construites sur le même

arrière-plan culturel, révélant la performance d'œuvres dont l'élaboration est imprégnée d'un certain formalisme interne, assise sur la maîtrise de chaînes logiques signifiantes. On y découvre alors des bâtiments et des expériences apparaissant dans la cohérence sous-jacente d'un langage préexistant comme cela est le cas pour l'architecture classique avec sa manière sans cesse renouvelée de retravailler des éléments de base issus de l'architecture antique. Cette sensibilité aux logiques syntaxiques est aussi active dans l'architecture postmoderne, avec son plaisir de la citation et du jeu des références, ou encore dans les œuvres plus récentes qui mettent en scène de manière plus subtile des évocations et des émergences symboliques dont la signification semble tantôt apparaître tantôt se dérober. L'architecture apparaît alors comme une construction signifiante, une dynamique langagière dont le premier système de repérage, d'évaluation et de connaissance se construit dans une relation étroite avec la linguistique.

Le second modèle connexionniste met l'accent sur d'autres types d'expériences des lieux et ouvre sans doute d'autres modes d'appréciation, d'autres canaux cognitifs. Ce modèle connexionniste est mobile par définition, il existe dans la dynamique de flux, des réseaux de contact, dans les relations construites entre des points dans l'espace que ces mises en réseau fabriquent. Il fait écho à l'espace des flux que Manuel Castells décrivait *La société en réseau*¹⁸⁵, mettant l'accent sur l'association de points statiques et des lieux fluctuants. Ce paradigme rend sensible une réalité dans laquelle les éléments statiques et les objets architecturaux sont avant tout perçus à partir des interconnexions qu'ils construisent potentiellement. Il y a ici la possibilité de déconstruire les imaginaires et représentations traditionnelles de l'environnement bâti qui ne se représentent plus dans la suite de traditions typologiques ou constructives mais comme des points de connexions, des usages et des fonctions s'agrégeant ici et là, sédimentation passagère de dynamiques sociales, géographiques, économiques.

L'appréciation architecturale qui en émerge assume un certain détachement de la matérialité du bâti : les objets architecturaux n'étant de fait pas valorisés par eux-mêmes mais dans leur utilité, leur efficacité au sein d'une méta organisation dynamique. La dynamique des infrastructures, l'indéfinition potentielle de l'espace en sont les thèmes emblématiques : les expériences de congestion et de mobilité,

¹⁸⁵ Manuel Castells, *La société en réseaux*, Fayard, 2001

d'indifférence au contexte géographique et de coprésence fugace en cristallisent les expériences et en esquissent l'esthétique.

Nous avons présenté plus longuement le troisième paradigme, dit de l'enaction et montré qu'il met en évidence l'imbrication entre un sujet et son environnement comme base des constructions cognitives.

Cette approche interroge directement l'expérience architecturale dont nous avons vu qu'elle oscille entre ce qui est interrogé et ce qui est reçu, entre ce qui vient du sujet visitant et ce qui est défini par les lieux construits.

Une telle approche rend particulièrement sensible à des architectures « immersives », qui se soucient des qualités du contexte environnant et construisent la qualité des lieux à partir d'une intensification des conditions de contexte en proposant des points d'intensité perceptive à partir des éléments du milieu ambiant. La nature, la lumière, la matérialité des éléments de construction, le vocabulaire de la géographie terrestre, le paysage sont mis au centre des dispositifs architecturaux visant à fabriquer comme une esthétique de l'entrelacement.

Les sciences cognitives offrent une capacité d'interpellation de l'architecture que l'entrée par l'expérience rend à la fois plus facile et plus active. Dans l'approche que nous en avons, elles ne menacent ni l'appréciation architecturale, ni l'énoncé philosophique mais au contraire donnent des occasions de mettre en question les modes de fabrication des savoirs sur l'architecture, leurs conditions d'émergence. Il faut se méfier bien sûr du risque d'approximation dans l'emploi de termes comme expérience, connaissance, conscience, cognition, mais à partir de là, ces nouveaux modes d'interrogation nous semblent pertinents, riches de pistes de recherches à venir et pourquoi pas de nouvelles potentialités poétiques et sensibles.

Initiant ce dialogue avec les sciences cognitives, nous avons aussi à l'esprit le splendide travail dans lequel Erwin Panofsky a montré en quoi la structure des cathédrales rendait concret le contemporain de la pensée scolastique¹⁸⁶. Les types de construction de la pensée ne sont pas uniquement des modélisations abstraites, des performances intellectuelles que l'on mobiliserait selon les besoins pour regarder avec plus de

¹⁸⁶ Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Les éditions de minuit, 1967

définition un monde qui resterait intangible. Chaque nouvelle connaissance génère de nouvelles représentations, de nouveaux horizons de conscience, de nouveaux imaginaires et bien sûr de nouvelles constructions. L'architecture est une interface ô combien sensible à ces permanentes redéfinitions de leur monde que les humains ne peuvent cesser de fabriquer.

Les sciences cognitives, parce qu'elles se fixent comme objectif d'observer depuis les méthodes de la science, la construction des mécanismes de la conscience, de la connaissance et de l'expérience, apportent un éclairage important au vécu architectural mais plus largement à la relation homme/environnement qui jusqu'à présent s'est débattu dans un univers intellectuel très fortement dominé par la pensée spéculative. Elles permettent de mettre en lumière toute la richesse et la complexité du système corps/homme/monde, substrat sur lequel opère l'architecture qui découvre ainsi des partenariats de recherches bien stimulants.

Mais au-delà de ces chantiers intellectuels, le fait que l'ère de crise et de prise de conscience environnementale que le XX^e siècle finissant a ouvert soit aussi une ère d'avancées substantielles dans la compréhension de notre environnement cognitif est assez encourageant pour plusieurs raisons.

D'une part parce que nous pensons que l'étude de ces deux champs de connaissances (internes et externes, homme et environnement) s'enrichit à ne pas se dissocier mais au contraire à poursuivre l'étude de leur inséparabilité. « *L'épaisseur du corps, loin de rivaliser avec celle du monde, est au contraire le seul moyen que j'ai d'aller au cœur des choses, en me faisant monde et en les faisant chair* »¹⁸⁷ énonce Maurice Merleau-Ponty dans le chapitre L'entrelacs, le chiasme qui termine son ouvrage inachevé *Le visible et l'invisible*. Au delà d'une esthétique de l'immersion dans les lieux et milieux, l'étude de la puissance d'imbrication homme/monde que présente l'architecture gagne à s'ouvrir aux hypothèses et aux savoirs des sciences cognitives.

D'autre part, parce que, reprenant l'intuition d'Erwin Panofsky, les nouveaux horizons intellectuels et théoriques qui s'esquissent autour de sciences cognitives ouvrent à de nouvelles expériences. On entrevoit (à partir d'œuvres comme celles de l'architecte japonais Toyo Ito présentées dans la première partie par exemple), qu'elles peuvent être aussi stimulantes que l'ont été en leur temps les cathédrales gothiques, et

¹⁸⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964, page 176

qu'elles permettront d'installer les populations dans une relation à leur environnement terrestre à la fois plus exigeante, plus jubilatoire et plus pérenne.

En interpellant la réception de l'architecture à l'aune des sciences cognitives, nous espérons mieux comprendre la nature des imbrications entre expérience, perception, connaissance, conscience. L'étude conjointe de ces différents domaines constitue le programme de recherche des sciences cognitives en même temps qu'ils apparaissent comme les principes actifs de toute rencontre architecturale. Il doit donc y avoir matière à enquêtes et découvertes.

Différents modes d'être et de connaissances (première et troisième personne)

La science est extraordinaire quand il s'agit de détruire les réponses métaphysiques, mais elle est incapable de leur apporter des substituts. La science déracine les fondements sans procurer de solution de remplacement. Que nous le voulions ou non, la science nous a placés dans la situation consistant à devoir vivre sans fondements. Cela heurta quand Nietzsche le dit, mais c'est aujourd'hui un lieu commun ; notre position historique – et l'on n'en voit pas la fin – est de devoir philosopher sans fondements.

*Hilary Putman, 1987, The Many Faces of Realism.
La Salle, Ill. Open Court*

Si comme nous le laisse entrevoir avec acuité le philosophe et mathématicien états-unien Hilary Putman, il n'y a plus de fondement métaphysique, alors cette philosophie sans fondement à laquelle il nous invite exige que l'on aborde avec le plus grand sérieux ce qui peut constituer le fondement humain relatif de l'expérience. Car de cette absence de fondement métaphysique ne découle pas, bien au contraire, une absence d'implication. A partir de notre étude de l'expérience architecturale, nous avons appréhendé les différentes facettes de l'expérience, qu'elles soient sensorielles, perceptives, motrices, tactiles,

attentionnelles, émotionnelles ou intellectuelles, et vu que le tissage de ces différents registres instaure la richesse du vécu.

Ces questions sont au cœur de plusieurs ouvrages de la philosophe française Nathalie Depraz¹⁸⁸ qui a aussi publié un ouvrage collectif en association avec Pierre Vermersch et Francisco Varela¹⁸⁹, dans lequel ils ont détaillé ce qui peut constituer l'émergence de la connaissance à la première personne et mis en évidence le potentiel cognitif de l'expérience vécue.

Dans une perspective phénoménologique, le déroulement de l'expérience est un double mouvement. D'un côté il y a une certaine mise à distance du flot habituel de la réalité : c'est une attitude que les phénoménologues nomment *epoché*, une entrée dans le processus d'un « acteur réfléchissant » qui ouvre les registres de l'attention, c'est-à-dire à la fois une manière de se rapprocher des choses entendues et en même temps de porter sur elles un regard moins ustensile tourné vers l'aperception de la tonalité émotionnelle, ce qui est pour beaucoup inhabituel. Ce mouvement instaure un changement d'attitude dans le rapport que l'on entretient avec le monde, une modification de notre état et de notre point de vue qui exige une certaine fluidité afin de passer d'un état de l'attention orienté de l'intérieur vers l'extérieur à un autre état de l'attention qui s'articule de l'extérieur vers l'intérieur. Il s'agit de savoir conjuguer des états qui passent de « l'aller chercher » au « laisser venir »¹⁹⁰ dont nous avons déjà noté que leur maîtrise joue un rôle important dans la capacité d'apprentissage de chacun mais aussi dans l'habileté à la conception architecturale

Le travail entrepris sur l'expérience architecturale se propose donc de mettre en évidence non seulement les étapes de l'aventure expérientielle qu'offre un bâtiment mais aussi les connaissances que cette expérience met en mouvement et rend ainsi disponible dans un travail d'amenée à la conscience et à la connaissance. Car l'expérience vécue à la première personne est aussi un acte de prise de conscience. La nausée qu'évoquent les stratégies de saturation sensorielle de lieux exclusivement aménagés à

¹⁸⁸ Nathalie Depraz, *Comprendre la phénoménologie, une pratique concrète*, Armand Colin, 2009

¹⁸⁹ Nathalie, Depraz, Pierre Vermersch, Francisco Varela, *A l'épreuve de l'expérience, pour une pratique phénoménologique*, Zeta Books, 2011

¹⁹⁰ Nathalie, Depraz, Francisco Varela, Pierre Vermersch, *A l'épreuve de l'expérience, pour une pratique phénoménologique*, voir le premier chapitre, « Dynamique structurelle de la prise de conscience »

des fins de marketing vient du fait que justement une telle saturation interdit toute liberté dans le champ de l'expérience, qu'elle rend impossible toute émergence réflexive sur l'expérience en train d'être vécue. La phase d'élaboration cognitive est hors de portée et le champ de l'expérience se limite à un brassage sensoriel, à un univers perceptif kaléidoscopique, car seul compte le résultat, l'acte de consommation.

Le type d'expérience auquel nous faisons appel ouvre au contraire à différents regards, il laisse possible un sentiment d'ouverture volontaire à la présence aux lieux, aux choses, aux événements ainsi qu'une attention aux états d'émergence de la conscience, au déroulement de la prise de conscience.

Le détail de ces étapes intéresse non seulement le pédagogue mais aussi chacun dans la volonté de construire un trajet existentiel porteur de sens.

Le détail des procédures du vécu de l'expérience engage nécessairement un processus en première personne, s'il sait ouvrir son attention selon les situations, soit vers un monde intérieur personnel, soit vers le monde extérieur. Ces changements de direction de l'attention n'impliquent pas nécessairement des prises de conscience mais en ce qui concerne l'expérience architecturale, s'ouvrent des champs de conscience qui mettent en relation nos capacités perceptives et cognitives avec une implication corporelle et une attention portée aux sensations kinesthésiques et proprioceptives.

Ces capacités de changements d'attention sont évidemment des manières d'enrichir le processus de réception de l'œuvre architecturale comme d'en tirer des occasions d'échange. Dans une société de masse, elles constituent un moyen de déploiement personnel de première importance.

Sur les modes d'élaboration de savoirs en architecture

Nous nous demandons donc comment construire des modalités pratiques de recherche en architecture qui non seulement gardent le contact mais puissent s'enrichir des savoirs spécifiques du projet. Mais sauf en de trop rares lieux, la recherche dans les écoles d'architecture a été, pendant de longues années, initiée et portée par les disciplines mitoyennes (sociologie, anthropologie, philosophie, histoire, etc.) qui ont proposé des méthodes et des objets de recherches « sur » l'architecture pendant que les architectes plutôt praticiens qui avaient la charge de l'enseignement de la conception architecturale restaient en dehors de cette aventure. Alors que les thèses en architecture se développent, il convient de mettre

en place une recherche « en » architecture, qui déploie ses méthodes, ses enjeux, sa théorie en restant en relation de grande proximité avec la dynamique de création et le foisonnement prospectif de la production architecturale contemporaine.

L'approche multiple que nous avons eu de l'expérience architecturale conduit à ne pas opposer mais au contraire à faire dialoguer recherche et création, à mettre en lien les dynamiques sensibles et les intuitions qu'elles portent avec des protocoles de recherche précis et innovants

Il doit être possible de construire des procédures plus ouvertes qui permettent aux étudiants, au moment où ils s'engagent dans une thèse en architecture, de ne pas mettre de côté les habiletés de concepteur (compétences graphiques, capacités de synthèse à partir d'éléments de nature différentes, engagement d'une sensibilité personnelle, culture plastique, capacité d'analyse formelle, intuition des effets concrets ...) qui font la particularité de leur formation initiale en licence et master. Nous pensons qu'il est dommageable de vouloir gommer, dans les thèses et les recherches en architecture ce qui dans l'architecture relève de la connaissance acquise par le projet. Comme s'il fallait, au moment de se lancer dans la recherche en architecture, oublier ce qui a fait la spécificité de son apprentissage et passer sous les fourches caudines des autres disciplines pour aspirer au titre de docteur en architecture.

Les recherches en architecture doivent donc construire de nouveaux modes d'élaboration des savoirs en l'architecture qui permettent aux doctorants d'avancer sur deux jambes, plutôt que claudiquer à cloche-pied pendant les 3 ans de leur doctorat, en se sentant couper de leur culture d'origine.

Cette question majeure de la recherche en architecture, (quelle place donner au processus de projet dans l'élaboration de la connaissance en architecture ?) n'est pas une question qui doit rester cantonnée dans le champ de la théorie de la conception architecturale. Presque au terme de ce travail, nous voyons combien le détour par l'expérience architecturale nous a mis au contact de la complexité de la connaissance en architecture et des conditions de fabrication. Si le processus de projet constitue une des activités les plus spécifiques de la fabrication de l'architecture, c'est donc un peu de biais, à partir de la richesse cognitive de l'expérience architecturale, que nous voyons comment aborder de manière moins frontale les enjeux de construction de connaissances en architecture que supposent les thèses à venir.

Toute conception architecturale est un processus de transformation qui anticipe le vécu des lieux qu'il projette, mais trop souvent l'univers de la conception et l'expérience de la réception restent des univers étrangers l'un à l'autre. Nous avons commencé à montrer que la richesse et la complexité cognitive de l'architecture peuvent être interrogées de manière incisive à partir de l'analyse de son expérience et pensons que la boîte noire que représente le foisonnement intuitif, créatif, doctrinal et subjectif du processus de conception peut être mise en lumière avec plus de facilité, à partir d'une étude plurielle, à la fois scientifique, sensible, phénoménologique de l'expérience architecturale.

Qu'on l'aborde par les compétences plus techniques de conception ou par l'approche plus culturelle de sa réception, c'est toujours une certaine forme de richesse foisonnante, une multiplicité hybride, le carrefour entre plusieurs niveaux de réel et la rencontre d'ambiguïtés incontournables qu'il faut tenter de rendre appréciables. Il convient de se confronter à cette part sensible, à la fois ancrage dans le sensoriel, approche qualitative plus que quantitative, point d'émergence de la subjectivité, et peut être aussi de nouveaux chemins de connaissances que les sciences cognitives et en tout cas le paradigme de l'enaction nous ont permis d'aborder.

CONCLUSION

*Nous interrogerons notre expérience, précisément
pour savoir comment elle nous ouvre à ce qui n'est
pas nous,*

*Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible,
page 209*

Retour sur les différents moments de l'expérience architecturale

Revenons de manière synthétique sur les connaissances mises en évidence lors des quatre parties de cette recherche pour ensuite ouvrir quelques pistes de réflexions plus prospectives sur l'appréciation de l'architecture et son acuité particulière à éclairer certains enjeux contemporains.

Notre volonté de décrire avec attention ce qui fait la spécificité de l'expérience architecturale nous a permis, nous mettant dans une position de rencontre et de découverte, d'interroger ce que l'architecture porte de spécifique. Au fil des différents chapitres nous nous sommes rapproché des particularités de l'univers expérientiel qui a besoin du terme « architecture » pour s'énoncer dans sa spécificité et sa richesse.

Nous nous sommes positionné du côté de sa réception, sachant que nous allions rencontrer des contours fluctuants, des approches nécessairement plus ouvertes parce qu'elles ne se cantonnent pas dès l'abord à l'intérieur d'une compétence professionnelle déjà définie. Nous sommes parti de la récurrence de situations d'étonnement, de l'impression de trouble et du sentiment d'ouverture qui émanent du vécu de certains lieux et apparaissent comme une spécificité de la rencontre avec l'architecture. Nous avons vu que ces expériences portent une performance particulière à rendre plus consistants, plus présents, plus perceptibles, plus significatifs, plus collectifs, les idées, les gestes et les formes qui concourent à notre installation sur la planète Terre, cette actuelle résidence commune. De l'aménagement temporaire d'un paysage plutôt « naturel » à la modélisation qu'exige par exemple l'agencement d'un espace multimodal souterrain d'une grande mégapole, les échelles et les ampleurs de la mobilisation par l'installation humaine sont bien différentes mais le déroulé de notre aventure expérientielle est assez similaire.

Les créations architecturales peuvent être très différentes en taille, technicité, budget ou programme, mais elles engagent à chaque fois une expérience qui articule des dispositifs sensoriels, perceptifs, symboliques et cognitifs. Par delà la très grande diversité des formes et des lieux, le processus expérientiel conjugue ces quatre séquences avec des intensités

relatives et des relations distinctes au gré des époques, des styles, des programmes et des sites.

Certaines architectures mettent en évidence le registre sensoriel, plaçant au cœur de leur dispositif autant la « physicalité » des matières et matériaux que des atmosphères, des ambiances qui jouent avec les capacités réceptives de notre appareil sensoriel intensifiant le type de réaction au monde qu'il produit.

D'autres témoignent de la majesté et la virtuosité des perceptions qu'elles procurent, jouant de l'écart de ce que les yeux voient et de ce que le cerveau construit pour nous faire entrer dans la sphère ô combien riche de l'univers spatial et des innombrables possibilités d'expériences que plein et vide entrelacés construisent.

D'autres insistent au contraire sur l'activité symbolique qu'elles enclenchent, engageant les visiteurs comme les usagers dans des appropriations personnelles qui ouvrent d'autres espaces intérieurs, non moins signifiants et dynamiques.

D'autres enfin se fondent sur la puissance de représentations codifiées et de références partagées pour construire leur appréciation et susciter l'échange.

Mais à chaque fois, ces quatre séquences sont présentes, apparaissant comme les quatre piliers du dispositif de réception de l'architecture.

Leur importance relative, leur dynamique, leur relation n'est pas la même selon les architectures, les époques, les cultures et les postures.

Regardons maintenant ces quatre étapes en essayant d'en résumer les aspects, d'en identifier les particularités. Il n'est pas question de construire des délimitations étanches ni de réduire la richesse de chaque séquence à quelques qualificatifs, mais plutôt d'en dresser une cartographie prospective afin de voir ce qu'elles apportent chacune à l'appréciation de l'architecture.

Nous avons déjà montré que chaque séquence n'a pas de sens considérée de manière isolée, que la richesse du vécu architectural est une aventure expérientielle qui se construit dans le dialogue entre ces quatre temps. Cependant, chaque étape, par sa chronologie comme par la spécificité de son ancrage physiologique et de ses déploiements cognitifs, construit une prise sur l'environnement bien déterminée. Chaque étape définit un type de lien à l'alentour et privilégie une échelle et une figure de la relation avec le monde ambiant. C'est ce que le tableau ci dessous met en évidence.

Etape	Rôle, qualité	Mode de fonctionnement	Type d'insertion	Echelle	Figure principale
<i>sens</i>	<i>découverte</i>	<i>Pré-rationnel</i>	<i>immersion</i>	<i>cosmos</i>	<i>plein</i>
<i>perception</i>	<i>construction</i>	<i>logique même si non conscient</i>	<i>construction</i>	<i>terre</i>	<i>espace</i>
<i>symbole</i>	<i>dynamique</i>	<i>non- rationnel</i>	<i>lien</i>	<i>Avec soi-même</i>	<i>intérieur</i>
<i>logos</i>	<i>confrontation</i>	<i>discursif</i>	<i>Séparation,</i>	<i>Avec les autres</i>	<i>extérieur</i>

Les figures de l'entremêlement

Nous l'avons déjà mentionné qu'il n'est pas possible de simplifier le vécu sans l'atrophier, mais qu'au contraire il est nécessaire de penser l'entrecroisement des données qui, simultanément constituent le terreau de chaque découverte. Il faut donc faire avec l'impossibilité de trop séparer les éléments de l'expérience tant il apparaît que c'est à partir de l'entremêlement d'une assise sensorielle, d'une construction perceptive, d'une dynamique symbolique, d'une assimilation culturelle et de la construction d'un récit qu'émerge le sentiment de présence inégalable de l'architecture.

Mais il nous faut pourtant poursuivre l'objectif de construire des éléments de connaissance qui soient autre chose que des récits d'expériences brutes ou des décompositions fonctionnelles stériles.

S'ouvre alors un chantier stimulant à imaginer que des connaissances puissent se construire non pas uniquement dans la scientificité d'un laboratoire ou dans le registre de l'interprétation ou la critique, mais justement dans la rencontre de différents modes de percevoir et dans différents registres d'énoncés enfin mis en dialogue.

N'est-ce pas cette capacité à conjuguer plusieurs niveaux dimensionnels qui fait la richesse des œuvres architecturales ?

N'est-ce pas cette capacité à capter la complexité des situations d'installation des humains sur terre qui fait encore défaut aujourd'hui ?

Au contraire il convient de regarder cette figure de l'entremêlement comme un des enjeux cognitifs majeurs des recherches en architecture, qui nous fait sortir d'une logique de division pour aborder une pensée de

l'entrecroisement comme si ce que devait produire l'architecture comme connaissances était justement lié à ce qu'elle produit comme expériences.

L'expérience des lieux interroge des savoirs de position et de situation, des savoirs liés à des qualités d'englobement, des sentiments de participation, imbriqués à des états toujours intermédiaires d'intériorité et d'extériorité, de placement, de distancement, de délimitation, de mise en commun, de sensations matérielles. Nous avons commencé à mettre en évidence un certain nombre de pistes, de modes de décryptage de l'expérience architecturale qui mettent en évidence des enjeux et des modalités cognitives spécifiques à l'assise homme-environnement. Par un regard attentif porté à l'expérience architecturale, nous avons fait apparaître des substrats importants de cette conscience homme/environnement. Mais l'architecture ne fait pas qu'observer de telles situations, elle porte aussi le projet de les améliorer, de les modeler, comme une condition en chantier, un devenir.

Ces connaissances acquises à partir de l'expérience architecturale sont "inhérentes" à la discipline Architecture, en ce sens qu'elles irriguent aussi, mais de manière souvent uniquement intuitive, la performance des processus de conception.

D'où cette mise en lien, cette pensée de l'entremêlement qui apparaît aussi importante dans le processus de réception que dans le processus de conception, justement parce qu'elle empêche de séparer des données qu'il serait plus aisé de tenir à distance mais qu'il faut malgré tout essayer de penser dans leur proximité et dans leur interrelation sous couvert sinon d'oublier en chemin les caractéristiques d'une relation non nihiliste entre l'homme et son environnement, d'altérer l'émotion et la poésie spécifique de l'expérience qu'offre l'architecture.

Cette pensée de l'entrelacement n'est ni purement objective, ni purement subjective. Elle se fonde autant sur l'observation du jeu strictement matériel entre des organismes que sur des déterminations physiques de l'environnement, et en même temps elle est toujours émergente à partir d'un vécu partagé. La connaissance qu'elle met en évidence émerge simultanément de la rencontre entre des domaines souvent aussi étrangers l'un à l'autre que le rationnel et le sensible, le recevoir et le concevoir, la première ou la troisième personne, le symbolique et le fonctionnel, le statique et le mouvant, etc.

Ces savoirs de position et de situation présentent un enjeu particulier en terme de fabrication de la connaissance. En les considérant à partir de l'architecture, c'est-à-dire à partir d'une discipline qui se définit comme un ensemble de savoirs cohérents mais aussi comme une discipline en charge dans sa pratique d'une part de la construction du monde, ces savoirs sont aussi des savoirs « d'installation », qui doivent fortement participer au renouvellement urgent de nos manières d'installer nos vies sur la planète.

Nous avons montré que le seul registre conceptuel ne rend pas compte de la réalité de l'expérience des lieux, que la rationalité n'est pas seule capable de permettre la construction durable des établissements humains, qu'elle réduit, atrophie, stérilise la réalité vivante de la relation homme/environnement telle que nous sommes capable de l'éprouver.

Sans que le chemin ne soit forcément très clair, mais en cela les sciences cognitives peuvent nous aider, il est urgent d'entremêler plusieurs domaines de réception, de compréhension, de perception et de conception, pour porter les dispositifs architecturaux et la relation homme/environnement au plus près de leur point d'incandescence cognitive.

Ce que l'on apprend sur l'architecture à partir de l'expérience que l'on en fait

Il nous a maintes fois été demandé s'il n'était pas paradoxal d'aborder l'architecture du côté de sa réception alors qu'en tant qu'enseignant nous avons mission d'enseigner sa conception.

Nous avons déjà précisé, en particulier en donnant la parole aux architectes dans le chapitre sur la perception, que les paramètres à partir desquels nous recevons l'architecture constituent assez naturellement, lorsqu'on les appréhende en tant que concepteur, des outils et des matériaux à partir desquels se définissent les bâtiments.

Mais cet intérêt pour l'expérience architecturale est aussi le fruit d'une somme d'insatisfactions et de réflexions sur l'architecture, une réflexion critique au contact de la pauvreté de la majorité de la production moderne et contemporaine.

Un point de vue historiquement situé

Dans son ouvrage *L'architecture moderne depuis 1900*¹⁹¹, l'historien William Curtis présente la modernité architecturale dans toute sa richesse et sa complexité, montrant combien il ne s'agit nullement d'un mouvement monolithique mais d'une histoire complexe dont il convient d'apprécier les différentes composantes. Cette modernité architecturale est le fruit de la révolution de la perception qui a touché les arts au début du XXe siècle et qui a bouleversé autant les manières de voir et de penser que l'appréciation de l'univers des formes. Imprégné d'une forte prétention à l'universalité, ce mouvement a fait écho à l'esprit des Lumières, avec le projet d'en édifier la construction à une échelle mondiale en s'appuyant sur la puissance technique que le début du XXe siècle a vu se déployer avec intensité. Sauf que l'ardeur avant-gardiste qui a sous-tendu l'innovation de la production plastique du XXe siècle s'est confrontée avec l'architecture, aux contradictions idéologiques portées par l'échelle urbaine et l'industrialisation de masse. Ainsi, la modernité architecturale, à côté d'œuvres immenses qui ont cristallisé un style inédit comme n'en avait pas fait exister l'histoire depuis la Renaissance, a aussi produit des déceptions à la mesure des ambitions

¹⁹¹ William Curtis, *L'architecture moderne depuis 1900*, Phaidon, 2004 pour l'édition française.

qu'elle avait éveillées quand elle proposait de construire des conditions de bonheur pour tous. La plupart des œuvres modernes existent comme des outils de concrétisation de cet idéal de société machiniste et au-delà de chefs-d'œuvre trop rares qui ont produit de savoureuses et inédites expériences, la ville moderne s'est découverte majoritairement pauvre, comme si une rationalisation un peu trop poussée avait diffusé un étrange sentiment de vide.

La postmodernité architecturale est née de ce constat de l'échec des idéaux modernistes. Elle s'est levée contre le caractère doctrinaire et exagérément radical de la modernité et a dénoncé son attachement immodéré à la conceptualisation, à l'abstraction, sa vénération du minimalisme, son idéalisation de la spatialité pour elle-même. Toutefois, et nous retrouvons ici la dichotomie entre énoncés théoriques et œuvres, bien que les critiques portées par la postmodernité soient pertinentes, les œuvres qui s'en réclament de manière manifeste n'apparaissent pas non plus satisfaisantes. Elles font preuve d'une exagération dans le sens opposé, d'une inflation de citations, de références, d'imagerie et d'un désintérêt trop évident pour le registre de la construction et l'univers des proportions : de plus leur approche perceptive semble souvent être exclusivement quantitative.

Mais si l'on s'en tient aux critiques énoncées par les architectes affiliés à la postmodernité, il est toutefois intéressant de noter que leurs propos partent d'insatisfactions approuvées dans l'usage des architectures modernes pour ensuite s'attaquer à la lassitude issue de l'idéalisation des discours, des sophismes et des incantations qui les sous-tendaient.

Charles Jencks date la mort de l'architecture moderne au 15 juillet 1972 à 15 h 32 à Saint-Louis, Missouri, lors de la démolition de l'ensemble de logements Pruitt-Igoe moins de 20 ans après sa construction. Dans son ouvrage *The Language of Postmodern Architecture*¹⁹² il reprend l'argument que Phillip Johnson énonçait dès 1968, le constat que les villes apparaissent plus laides en 1970 qu'elles ne l'étaient cinquante années auparavant pour voir dans cette dégradation le fiasco de cette architecture moderne. James Stirling pour sa part remarquait à la même époque que 99% de l'architecture moderne était ennuyeuse, banale, aride et souvent incongrue, accrochée à des credo banalement fonctionnalistes. Robert Venturi s'en prenait pour sa part à ce qu'il nommait le puritanisme moralisateur des discours et des constructions modernes.

¹⁹² Charles Jencks, *The language of post-modern architecture*, Academy edition London, 1978, en particuliers le premier chapitre «The death of modern architecture »

Peter Blake rapporte ces différents points de vue dans son ouvrage *Forms Follow Fiasco*¹⁹³, racontant le chemin qui l'a personnellement mené à se détacher des idéaux modernistes qui avaient pourtant guidé sa pratique et son enseignement pendant plus de 15 ans. Son ouvrage est intéressant par le démontage de ce qu'il nomme les onze quêtes de l'orthodoxie moderne (la fonction, le plan ouvert, la pureté, la technologie, le gratte-ciel, la « ville radieuse », la mobilité, le « zoning », le logement, la forme, l'Architecture), telles qu'elles ont dominé de manière inflexible la culture de conception de plusieurs générations mais qui n'ont pas construit les promesses énoncées si on les met en face de ce que la plupart des bâtiments modernes ont donné à vivre en termes d'expériences concrètes.

Une part de notre approche de l'expérience architecturale s'explique par le besoin de comprendre le plus précisément possible cette frustration souvent retrouvée dans bien des situations urbaines et architecturales contemporaines.

Un point de vue critique

Une seconde entrée tient au fait que l'architecture est une forme artistique imposée qui exige de ce fait une culture critique plus aiguisée. A la différence de musiques que l'on peut choisir de ne pas écouter, de films que l'on peut éviter de visionner ou de romans que l'on peut omettre de lire, la présence de l'architecture ne peut être évitée. Nous en sommes les prisonniers volontaires et cet impact collectif imposé exige une culture critique à la mesure de cet impact permanent, c'est-à-dire plus présente, plus populaire et mieux partagée. Le cinéaste François Truffaut aimait à rappeler que « *tout le monde a deux métiers, le sien et critique de cinéma*¹⁹⁴ », émerveillé de ce que la découverte d'un film ouvre à la parole aussi facilement. Mais l'architecture, malgré l'impact quotidien et permanent de ses réalisations, n'est pas aussi évocatrice pour le grand public. Une critique architecturale à la fois accessible, précise et exigeante semble nécessaire alors que l'on est amené à vivre dans des environnements aujourd'hui entièrement modelés par l'homme. Mais il est clair qu'une telle aventure critique ne peut pas s'énoncer depuis les lieux de conception de l'architecture, depuis les habitus et les énoncés qui la structurent. Une connaissance construite depuis l'expérience des

¹⁹³ *Forms Follow Fiasco*, Peter Blake, Little, Brown et Company, Boston, 1974, traduit en français justement sous le titre *L'architecture moderne est morte à Saint-Louis, Missouri, Le 1er juillet 1972 à 15 h 32 (ou à peu près)*, Editions du Moniteur, 1980.

¹⁹⁴ <http://www.ina.fr/art-et-culture/cinema/video/CPF86656749/francois-truffaut.fr.html>

lieux, en première personne, apparaît comme un point de passage obligé à l'édification d'une sensibilité et d'une critique plus mûres.

Un point de vue sur les savoirs de conception

Un autre intérêt pour l'expérience architecturale est lié à la volonté de décentrer l'approche habituelle quant aux savoirs de conception tels qu'ils sont habituellement présentés.

L'ouvrage de Paul Rudolsky, *Architecture Without Architects*¹⁹⁵, paru à l'occasion de l'exposition qui a eu lieu au Musée d'art moderne de New-York en 1964, présente des architectures réalisées dans différentes cultures, à différentes époques, regroupées autour de la particularité d'avoir été construites sans architectes. Ces architectures sont à la fois raffinées dans leur réalisation, parfois virtuoses, et sophistiquées dans les réponses qu'elles apportent aux populations qui les ont édifiées. La philosophie et les savoir-faire des constructeurs anonymes qui les ont érigées en empruntent des considérations économiques et esthétiques, d'où émerge comme une ergonomie de l'habiter, d'un métabolisme du milieu habité très intégré, qu'il convient de mettre au regard des théories savantes et de la spécialisation qui domine aujourd'hui la fabrication des métropoles.

Une telle interrogation sur l'efficacité réelle de savoirs à ce point sophistiqués techniquement, formellement et institutionnellement est prolongée dans un ouvrage récent *Learning From Vernacular*¹⁹⁶. Quel rôle les habitants peuvent-ils encore jouer dans la fabrication de leur environnement ? L'habileté humaine à construire a-t-elle encore sa place ? De telles questions interrogent le modèle occidental de développement, dans ce qu'il a produit de spécialisation des tâches, de division du travail, de cloisonnement et de normalisation : il fait écho à une pensée du bricolage, une pensée des mains et du faire, une « pensée sauvage » pour reprendre les termes de l'anthropologue Levi-Strauss¹⁹⁷, qui démontre qu'il y a beaucoup à apprendre de l'architecture avant qu'elle ne devienne une activité d'experts.

Construire et habiter, comme concevoir et construire, apparaissent aujourd'hui comme des activités séparées et les exigences de la spécialisation produisent des effets de séparation des compétences et d'éloignement des cultures, dont il est important de minimiser les

¹⁹⁵ Bernard Rudolsky, *Architecture Without Architects*, Doubleday & Compagny, Inc, New-York, 1964

¹⁹⁶ Pierre Frey, *Learning From Vernacular*, Actes sud, 2010

¹⁹⁷ Claude Levi-Strauss, *La pensée sauvage*, Plon, 1962

impacts en réintroduisant au plus près du mécanisme de conception le point de vue de la réception qui est, pour le dire avec d'autres termes, le point de vue de l'habitant.

Mais la culture des habitants, la parole donnée à l'évaluation des usages restent encore, en particulier dans le domaine du logement social, totalement étrangères aux cultures de conception. Cette dissociation est profonde ; elle est le fruit d'une très longue culture. Depuis l'émergence des Temps modernes, l'activité architecturale est dominée en Occident, et aujourd'hui à l'échelle mondiale, par une volonté de transformation du monde. La recherche de l'efficacité maximale, la volonté de puissance dans le combat avec les sites et leurs résistances naturelles a mis dans l'ombre ce qui faisait la caractéristique de la pensée sauvage, c'est-à-dire un rapport à l'efficacité moins dominé par la volonté de transformer le monde mais plus tourné vers le besoin de le comprendre et de le rendre signifiant. La pensée matérialiste technique de l'Occident s'est assise sur une intelligence logico-déductive et a laissé de côté des compétences logiques symboliques qui procédaient plus par séries causales et par emboîtement mais qui n'en étaient pas pour autant très efficaces pour rendre aux habitants la relation à leur environnement particulièrement signifiante.

Un point de vue inclus, engagé, incarné

Un autre intérêt pour ce point de vue par l'expérience tient au mélange de plaisir, d'énigme, et d'émotion que l'on rencontre de manière récurrente dans certains lieux avec la curiosité de vouloir en savoir plus sur les conditions de fabrication de telles expériences.

A partir de gradients physiques, l'architecture offre une capacité d'inclusion dans le monde ambiant. Elle permet d'éprouver très concrètement des gradients d'ouverture et de fermeture mettant en situation de rencontre notre corps, comme intériorité première (l'enceinte du sujet), avec l'intériorité de nos habitats (domaine domestique), puis l'échelle intermédiaire de la ville et enfin le sol de la planète et les horizons du cosmos.

Mais c'est par l'expérience des lieux qu'apparaît le mieux cette qualité première de l'architecture à accueillir les corps dans leur dimension la plus mammifère, la plus organique, la plus archaïque mais non moins présente et vitale.

C'est en détaillant cette aventure expérientielle que nous pouvons donner toute sa place au sentiment de jubilation qu'il nous est parfois donné de savourer dans certains lieux, lorsque l'architecture offre une réalité augmentée qui n'a rien à envier aux mondes numériques.

Un point de vue philosophique

Un troisième point d'entrée de notre intérêt pour la culture de réception de l'architecture est d'ordre philosophique. Il s'intéresse à la puissance d'enveloppement de l'architecture et à la part d'énigme qu'elle contient dès que l'on s'en approche un peu.

Œuvres, situations construites, évènements architecturaux et urbains ouvrent à des interprétations esthétiques, fonctionnelles, sociales, ou politiques. Mais à côté de ces regards fragmentés, la richesse du fait architectural, sa capacité de construction concrète, son effet de présence, permettent d'interroger de manière très directe les instruments perceptifs et intellectuels de notre époque. La formidable capacité de modelage et d'enveloppement de l'architecture participe puissamment « de notre relation au réel, de sa description et en fin de compte de sa définition¹⁹⁸ ».

C'est en ce sens que la notion d'expérience architecturale est riche : elle interpelle avec une particulière efficacité notre rapport au réel. Elle engage le visiteur, l'habitant, le promeneur, le citadin et interroge des parcelles de sens agglomérées, parfois explicites parfois énigmatiques, mais qui mises bout à bout dessinent le creuset d'une époque, son imaginaire, voire son épistémè. Par son caractère fluide, elle permet de réfléchir aux mutations en cours, elle met en chantier les paradigmes.

S'ouvrir à la dimension paradoxale de l'expérience architecturale, c'est accepter la transformation de notre conception du monde et assumer qu'une certaine complexité ne puisse être réduite. C'est aussi s'engager à visiter des frontières floues à partir d'une mesure humaine.

L'expérience architecturale est l'expérience d'un sujet et d'une époque, une expérience du contemporain en prise avec les grandes modélisations de la modernité. (industrialisation, individualisation, urbanisation, accélération, artificialisation) et faisant écho à l'énoncé d'un nouveau paradigme.

C'est l'occasion de mettre en exergue les nouvelles sensibilités à l'environnement qui apparaissent de manière plus ou moins lisible dans

¹⁹⁸ Alain Corboz, « Comment penser la mutation », in *Sortons enfin du labyrinthe*, Infolio, 2009.

de nouveaux aménagements et rendent alors à chaque fois un peu plus concrètes de nouvelles manières d'habiter, de nouvelles prises de consciences, de nouvelles cultures.

L'architecture constitue la toile de fond signifiante sur laquelle se joue la rencontre entre un sujet et un environnement aujourd'hui urbanisé. Le philosophe allemand Peter Sloterdijk a décrit très précisément cette capacité de l'homme à construire l'intériorité du monde capitalistique qu'il définit comme le fait marquant de l'entrée dans le XXI^e siècle. Cette intériorité sphérique de la mondialisation, « ère des environnements », est partie liée à l'architecture tant son projet est celui de la grande installation, d'un volontarisme au départ occidental pour fabriquer les moyens de s'affirmer sur les contraintes de toutes sortes, faire disparaître la pénurie dans l'abondance, dissoudre la peur dans l'affairement, effacer la lourdeur dans le mouvement, l'incertain dans la préméditation, afin d'ouvrir un univers de légèreté et de liberté qui exige que l'on bâtit sans cesse, que l'on rivalise de prouesses sans interruption.

Ce projet titanesque projeté sur le monde est celui des entrepreneurs qui ont compris dès le départ que leur richesse et leur liberté dépendaient de la mise sur le marché de toujours plus d'espaces nouveaux extirpés un à un à l'autosuffisance et ainsi ouverts à la circulation de l'argent. C'est un projet d'installation que les ambitions de la modernité architecturale ont puissamment investi. Ce projet est encore aujourd'hui propice à l'affirmation de l'architecture, car dans cette nouvelle intériorité de la mondialisation, il apparaît toujours plus clairement que la conception importe de plus en plus : elle devient une activité collective qui vient partout se substituer à l'ancienne notion de destinée.

Il nous faut admettre que nous sommes dorénavant, pour le meilleur et pour le pire, en charge de la conception de notre monde dans sa quasi totalité, de ses matériaux à ses édifices, de la gestion des ressources naturelles locales aux défis d'ensemble comme le réchauffement climatique : on comprend bien alors combien l'architecture représente une des pratiques emblématiques d'un tel contexte.

BIBLIOGRAPHIE

- Adorno Theodor & Horkheimer M, *La dialectique de la raison*, Gallimard, 1974
- Afeissa Hicham-Stéphane, *Éthique de l'environnement ; nature, valeur, respect*, Vrin, 2007
Écosophie, la philosophie à l'épreuve de l'écologie, éditions MF, 2009
- Alberti Leon Batista, *L'art d'édifier*, Seuil, 2004
- Alexander Christopher, *Une expérience d'urbanisme démocratique*, L'université d'Oregon, Le Seuil, coll. Espacements, 1976
- Anders Günther, *L'obsolescence de l'Homme*, Éditions de l'encyclopédie des nuisances, 2002
- Ansary P. et Schoonbrodt R., *Penser la ville – Choix de textes philosophiques*, AAM Editions, 1989
- Ardenne Paul & Polla Barbara, *Architecture émotionnelle*, Editions le bord de l'eau, 2010
- Arendt Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Levy, 1983
La crise de la culture, Gallimard, 1972
- Argan G.C., *Projet et Destin*, Les Éditions de la Passion, Paris, 1993, 1ère éd. 1964
- Arnheim Rudolf, *La pensée visuelle*, Flammarion, 1976
Dynamique de la forme architecturale, Pierre Mardaga éditeur, 1986, 1ère éd. 1977
- Ascher François, *Métapolis ou l'avenir des villes*, Paris, Odile Jacob, 1995
Les nouveaux principes de l'urbanisme, éd. de l'aube, 2001
- Augé Marc, *Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992,
L'impossible voyage, Payot et rivages, 1997
- Bachelard Gaston, *La poétique de l'espace*, PUF, 1957
La poétique de la rêverie, PUF, 1960
La flamme d'une chandelle, PUF, 1961
La terre et les rêveries du repos, PUF
Le droit de rêver, PUF
- Bacon, *La nouvelle Atlantide*, Flammarion, 2ème éd, 2000
- Baird Callicot J., *Éthique de la Terre*, édition Wildproject, 2010
- Bairoch Paul, *De Jéricho à Mexico*, Gallimard, 1985
- Barbaras Renaud, *Le désir et la distance*, Vrin, 2006, 1ère éd. 1999
Le tournant de l'expérience, Vrin, 2009
- Barberousse Anouk, *L'expérience*, GF Flammarion, 1999
- Bauchau Henri, *Œdipe sur la route*, Actes Sud, 1990
- Baudrillard Jean, *La société de consommation*, Denoël, 1970
L'effet Beaubourg, éd. Galilée, 1977
Baudrillard Jean & Nouvel Jean, *Les objets singuliers*, Calmann-Lévy,

2000

- Bauer Gérard & Roux Jean-Michel, *La rurbanisation ou la ville éparpillée*, Le seuil, Paris, 1976
- Beaudelaire Charles, "Critiques d'arts", in *Œuvres complètes* t. 2, Gallimard, 1976
- Bégout Bruce, *Lieu commun*, Allia, 2003
Zeropolis, Allia, 2002
- Benasayag Miguel, *Résister c'est créer*, La découverte (avec Florence Aubenas), 2002
Abécédaire de l'engagement, Bayart, 2004
- Benevolo Leonardo, *Histoire de la ville*, Editions Parenthèses, 1983, 1^{ère} éd. italienne 1975
La ville dans l'histoire Européenne, Seuil, 1993
Aux sources de l'urbanisme contemporain,
La cité à travers l'Histoire, Seuil, 1964
- Benjamin Walter, *Essais II*, Denoël, 1983
Œuvres III, Folio, 2000
- Bergson Henri, *L'évolution créatrice*, PUF, 1966
- Berque Augustin, *Etre humain sur la terre*, Gallimard, 1996
Ecoumène, Belin, 2000
- Berthoz Alain, *Le sens du mouvement*, Odile Jacob, 1997
La décision, Odile Jacob, 2003
La simplicité, Odile Jacob, 2008
Berthoz Alain et Gérard Jorland, *L'empathie*, Odile Jacob, 2004
Berthoz Alain et Roland Recht, *Les espaces de l'homme*, Odile Jacob, 2005
Berthoz Alain et Jean-Luc Petit, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Odile Jacob, 2006
- Besse J-M. et Roussel I. (dir.), *Environnement : représentations et concepts de la nature*, L'Harmattan, Paris, 1997
- Bhatia Gautam, *A Moment in architecture*, Tulika, 2002
- Blanc Nathalie, *Vers une esthétique environnementale*, éditions Quæ, 2008
- Boltansky Luc & Chiapello Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, 1999
- Bonan Ronald, *Premières leçons sur l'esthétique de Merleau-Ponty*, PUF, 1997
- Bonnaud Xavier, *Quelques réflexions autour de la notion de fonctionnalité de l'espace dans ces rapports avec l'architecture*, DEA de philosophie, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, 1986
«Un alterurbanisme à l'ère de l'altermodernité ? », in *Urbanisme*, n°336, mai-juin 2004
- Bouchain Patrick, *Construire autrement, Comment faire ?*, Actes sud, 2006
- Boudon Philippe, *Sur l'espace architectural*, Editions Parenthèse, 2003
- Boulet Jacques, *L'œuvre urbaine, l'art de lotir*, Les métaphores de l'œuvre architecturale, 1987
- Boulez Pierre, *Le pays fertile de Paul Klee*, Gallimard, 1989
- Bourg Dominique, *Le sentiment de la nature*, La Découverte, 1993
L'homme artificiel, Editions Gallimard, 1996

- Quel avenir pour le développement durable?*, éd. le Pommier, 2002
- Bourriaud Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 2001
- Radicant, pour une esthétique de la globalisation*, Denoël, 2009
- Branzi Andrea, *Nouvelles de la métropole froide*, éd. centre Pompidou, 1991
- Brun Jean, *La machine et le rêve*, La table ronde, 1992
- Campo Baeza Alberto, *Idea, light and gravity*, Toto, 2009
- Camus Albert, *Noces*, Gallimard, 1959
- Castells Manuel, *La société en réseau*, Fayard, 1998
- Castoriadis Cornélius, *Développement et rationalité*, Les carrefours du labyrinthe III, le Seuil, 1977
- Science Moderne et interrogation philosophique*, Les carrefours du labyrinthe, le Seuil, 1978
- Chabot Pascal et Hottois Gilbert, *Les philosophes et la technique*, Librairie Philosophique Vrin, 2003
- Chaslin François, *Deux conversations avec Rem Koolhaas et cætera*, Sens et Tonka, 2001
- Chevalier Jean & Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1982, 1^{ère} éd. 1969
- Ching D.K., *Architecture : Form-Space-Order*, Van Nostrand Reinhold, 1979
- Choay Françoise, *L'urbanisme, utopies et réalité*, Seuil, 1965
- « Espace et architecture » in *Encyclopédie Universalis*,
L'allégorie du patrimoine, Seuil, 1992
- La règle et le modèle*, Seuil, 1996
- Espacements*, Skira, Milan, 2003, 1^{ère} éd. 1969
- Chollet Mona, *La tyrannie de la réalité*, Folio, 2004
- Chupin Jean-Pierre et Simonet Cyrille, *Le projet tectonique, Les grands ateliers*, 2005
- Clayton Susan & Opatow Susan, *Identity and the Natural Environment, the Psychological Significance of Nature*, MIT Press, 2003
- Clément Gilles, *Manifeste du Tiers paysage*, Éditions Sujet / Objet, 2004
- Toujours la vie invente*, Éditions de l'aube, 2008
- Cooper Marcus C., *Habitat et nature. Du pragmatisme au spirituel*, In Folio, 2003
- Corajoud Michel, *Le jardinnier, l'artiste et l'ingénieur*, Editions de l'imprimeur, 2000 (lettres aux étudiants des écoles de paysage)
- Corboz André, *Le territoire comme palimpseste*, Editions de l'imprimeur, 2001
- Sortons enfin du labyrinthe !*, in Folio, 2009
- Crunelle Marc, *L'architecture et nos sens*, Presses universitaires de Bruxelles
- Cowe Collin, *Transprence réelle et transparencep hénoménale*, Mathématique de la cité idéale
- D'Arcy Wentworth Thompson, *Forme et croissance*, Seuil, 1994, 1^{ère} éd. 1961
- Da Silva-Charrak Clara, *Merleau-Ponty, le corps et le sens*, PUF, 2005
- Dardel Eric, *L'homme et la terre*, CTHS, 1990
- Davis Mike, *City of Quartz*, Syros la découverte, 2000
- «La planète bidonville», in *Mouvements* n° 39-40, mai-Août 2005

- Dead cities*, Les prairies ordinaires, 2009, 1^{ère} éd. 2002
- De Certeau Michel, *L'invention du quotidien*, Gallimard, 1990
- De Portzamparc Christian et Philippe Soller, *Voir Ecrire*, Folio, 2003
- De Portzamparc Christian, - *Architecture, Figure du monde, figure du temps*, Fayard, 2006
- Debord Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, 1992,
- Debray Régis, *Vie et mort de l'image*, Folio Essais, 1997
- Deléage Jean-Paul. 2001, *La biosphère notre terre vivante*, Gallimard
- Deledalle Gérard, *Théorie et pratique du signe*, Payot, 1979
- Delorme André & Flückiger Michelangelo, *Perception et réalité*, De boeck, 2003
- Depraz Nathalie, Varela Francisco J. & Vermersch Pierre, *À l'épreuve de l'expérience*, Zeta books, 2011
- Depraz Nathalie, *Comprendre la phénoménologie*, Armand Colin, 2006
- Descartes René. *Le discours de la méthode*, deuxième partie, édition Hatier,
- Descola Philippe, *Par-delà nature et culture*, Gallimard, 2005
- La fabrique des images*, Somogy, 2010
- Dewey John, *L'art comme expérience*, Folio, 2005, 1^{ère} éd. 1915
- Dollé Jean-Paulx, *Métropolitique*, Editions de la Villette, 2003
- Dominique Janicaud, *La puissance du rationnel*, Gallimard, 1985
- Dorier-Apprill Elizabeth, *Vocabulaire de la ville*, éd. du temps, 2001
- Dosse Françoise, "Maurice Merleau-Ponty le passeur" in *Philosophie magazine* n°19, mai 2008
- Dubos René, *L'homme et l'adaptation au milieu*, Payot, 1973
- Courtisons la terre,
- Dufresne Mickel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, PUF, 1953
- Dupond Pascal, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Ellipses, 2001
- La réflexion charnelle, la question de la subjectivité chez Merleau-Ponty*, Ousia, 2004
- Dupuy Jean-Pierre, "Quand les technologies convergeront", *Futuribles*, numéro ??
- Pour un catastrophisme éclairé*, Seuil, 2002
- Nanotechnologies, création, éthique*, Entretien avec Jean-Pierre Dupuy de Michel Imbert, Michel Morvan & Denis Rolland
- Le problème théologico-scientifique et la responsabilité de la science*, 2004
- Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Le seuil, 1965, 1^{ère} éd. italienne 1962
- La structure absente*, Mercure de France, 1972, 1^{ère} éd. italienne 1968
- Le signe*, édition labor, 1988
- Ellin Nan. 1999, *Postmodern urbanism*, Princeton architectural press, New York
- Ellul Jacques. *Le bluff technologique*, Hachette, 1988
- La technique et l'enjeu du siècle*, Economica, 1990,
- Le système technicien*, Le cherche midi, 2004
- Esposito Richard, 2001, *Mais qu'est-ce que la phénoménologie selon Husserl*, ISR Rennes
- Esprit. 1999, *Quand la ville se défait*, n°11, novembre 1999

- 2004, *La ville à trois vitesses*, n°3-4, mars-avril 2004
- Fraisse Jean, Piaget Jean, *La perception de l'espace chez l'enfant*, PUF
- Frampton Kenneth, *L'architecture moderne*, Thames & Hudson, 2006
- Frey Pierre, *Learning from vernacular*, Actes sud, 2010
- Fromm Eric, Introduction to Illich's Celebration of Awareness, Calder & Boyas, , 1971
- Avoir ou être, Robert Laffont, 1978
- Gaudin, *Considérations sur l'espace*, éd. du rocher, 2003.
- Ghitti Jean-Marc, *La parole et le lieu*, Ed. de Minuit, 1998
- Giedion Siegfried, *L'éternel présent, La naissance de l'architecture II*, Éditions de la connaissance, 1966
- La mécanisation au pouvoir*, Tome 1 à 3, Denoël, 1980
- Architecture et vie collective*, Denoël-Gonthier, 1980, 1^{ère} éd. 1956
- Jimenez Marc, *Qu'est ce que l'esthétique*, Gallimard, 1997
- Giono Jean, *Regain*, Grasset, 1930
- Le poids du ciel*, Gallimard, 1938
- Le chant du monde*
- Goetz Benoît, *La dislocation*, les éditions de la passion, 2002
- Goffette Jérôme, *Naissance de l'anthropotechnie*, Vrin, 2006
- Goldsmith Edouard, *Le défi du XXI siècle*, Edition du Rocher, 1994
- Goldsmith Teddy, "Avant le développement", *L'écologiste* n° 6, 2001
- Gorz André, *L'immatériel*, Galilée, 2003
- Gropius Walter, *Architecture et société*, édition du linteau, 1995
- Guattari F., *Les trois écologies*, Galilée, Paris, 1989
- Guidoni Enrico, *Architecture primitive*, Gallimard, 1995, 1^{ère} éd. 1975
- Hall Edward T., *La dimension cachée*, Seuil, 1971
- Harries Karsten, *The ethical function of architecture*, MIT Press, 1997
- Hasler Hans, *Le Goetheanum*, Verlag am Goetheanum, 2005
- Hays Michael, *Architecture theory since 1968*, MIT Press, 2000
- Heidegger Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962,
- Lettres sur l'humanisme*, Aubier, 1964
- Essais et conférences*, Gallimard, 1975
- Langue de tradition et langue technique*, éditions Lebeer Hosmann, 1989
- Horkheimer Max & Adorno Theodor W., *La dialectique de la raison*, Gallimard, 1974
- Horkheimer Max, *Théorie traditionnelle et théorie critique*, Gallimard, 1
- Heschong Lisa, *Architecture et volupté thermique*, Parenthèses, 1981
- Hottois Gilbert, *Éthique et technique*, éd. de l'Université de Bruxelles, 1983
- Évaluer la technique ; Aspects éthiques de la philosophie de la technique*, Vrin, 1988
- Technoscience et sagesse ?*, Éditions Pleins Feux, 2000
- Philosophie des sciences, philosophie des techniques*, Odile Jacob, 2004
- Huegens Jean-Marc, *La poubelle et l'architecte*, Actes sur, 2008
- Hulot Nicolas. 2004, *Le syndrome du Titanic*, Calmann-lévy,

- Huneman Philippe & Kulich Estelle, *Introduction à la phénoménologie*, Armand Collin, 1997
- Husserl Edmond, *Chose et espace*, Leçons de 1907, PUF, 1989
La terre ne se meut pas, Les éditions de minuit, 1989
- Hutin Christophe et Goulet Patrice, *L'enseignement de Soweto*, Actes sud, 2009
- Huxley Aldous, *Le meilleur des mondes*, Pocket
Les portes de la perception, édition du rocher, 1954
- Ibelings Hans, *Supermodernisme, L'architecture à l'ère de la globalisation*, Hazan, 2003
- Illich Ivan., *Libérer l'avenir*, édition du seuil, 1971
La convivialité, éd. du seuil, 1973
Dans le miroir du passé, 1978-1990, Descartes&Cie, 1994,
La perte des sens, Fayard, 2004
Œuvres complètes, volume 2, Fayard, 2005
- Jackson J.B., *A la découverte du paysage vernaculaire*, Actes Sud, 2003
- Janicaud Dominique, *La puissance du rationnel*, Gallimard, 1985
La phénoménologie dans tous ses états, Folio, 1990
- Jenks Charles, *The language of postmodern architecture*, 1979, Academy edition London
- Jimenez Manuel, *La psychologie de la perception*, Flammarion, 1997
- Jimenez Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Gallimard, 1997
- Jonas Hans, *Le principe Responsabilité*, Ed. du Cerf, 1990
Pour une éthique du futur, Payot et Rivages, 1998, 1^{ère} éd. 1992
- Jung Carl G., *L'homme et ses symboles*, Robert Laffont, 1964
Ma vie, Gallimard, 1966
L'homme à la découverte de son âme, Albin Michel, 1987
- Kahn Axel, *L'homme, ce roseau pensant*, Nil éditions, 2007
- Kahn Luis, *Silence et Lumière*, éd. du linteau, 1996
- Kakuzo Okakura, *Le livre du thé*, Devry-livres, 1969
- Kaufmann Pierre. *L'expérience émotionnelle de l'espace*, Vrin, 1999
- Klee Paul, *Journal*, Grasset, 1959
Théorie de l'art moderne, Denoël-Gonthier, 1972
- Koolhaas Rem, *S,M,L,XL*, 010 Publishers, 1995
Mutations, Arc en rêve Centre d'architecture éditeur, 2001
New-York délire, Parenthèses 2002, (1^{ère} éd. anglaise 1978)
Mutations, Arc en rêve, 2002
- Kroll Lucien, *Tout est paysage*, Sens et Tonka, 2001
- L'Herne, *Les symboles du lieu, l'habitation de l'homme*, édition de l'Herne, 1983
- La Cecla Franco, *Contre l'architecture*, Arléa, 2010
- Ladrière Jean, *Les enjeux de la rationalité*, Aubier-Unesco, 1977
- Lambin Éric, *Une écologie du bonheur*, Le pommier, 2009
- Laplantine François, *La description ethnographique*, Nathan, 2002
- Larrère Catherine & Larrère Raphaël. 1997, *Du bon usage de la nature*,

Aubier, Paris

- Latouche Serge., *Survivre au développement*, Mille et une nuits, 2004,
L'occidentalisation du monde, La découverte, 1989
- Latour Bruno, « Les "vues" de l'esprit », *Culture technique* n ° 14, juin 1985
Nous n'avons jamais été modernes, La découverte, 1997, 1^{ère} éd. 1991
- Le Breton David, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, 2003
- Le Brun Annie, *Du trop de réalité*, Stock, 2000
- Le Corbusier, - *Entretien avec les étudiants des écoles d'architecture*, éd. de minuit, 1957,
La Charte d'Athènes, Editions de minuit, 1957
Manière de penser l'urbanisme, Denoël-Gonthier, 1982, 1^{ère} éd. 1946
Le voyage d'orient, Parenthèses, 1987, 1^{ère} éd. 1956
Urbanisme, Flammarion, 1994, 1^{ère} éd. 1925
Vers une architecture, Flammarion, 1995, 1^{ère} éd. 1923
- Lefebvre Henri. 1970, *Du rural à l'urbain*, Anthropos
Espace et Politique, Economica, 2000
- Lenoble Robert, 1969, *Histoire de l'idée de nature*, Albin Michel
- Leroi-Gourhan André. - 1943. *L'homme et la matière*, Albin Michel, Paris
1964, *Technique et le langage*, Albin Michel, Paris
1965, *La mémoire et les rythmes*, Albin Michel, Paris
1965, *Préhistoire de l'art occidental*, Editions Mazenot
1971, *Milieu et techniques*, Albin Michel, Paris
- Lévy Jacques & Lussault Michel. 2000, *Logiques de l'espace/esprit des lieux*,
Belin
2003, *Dictionnaire de la Géographie et de l'espace des sociétés*, Belin
- Lévy Pierre., *Qu'est ce que le virtuel*, La Découverte, Paris, 1995
Cyberculture, Odile Jacob, 1997,
- Levy-Strauss C., *Tristes tropiques*, Ed. Plon, Paris, 1955 (p.138)
- Lipsky Florence & Rollet Pascal, *Les 101 mots de l'architecture*, Archibooks
+ Sautereau éditeurs, 2009
- Loubes Jean-Paul, *Traité d'architecture sauvage*, édition du sextant, 2010
- Lucan Jacques, *Composition, non-composition*, Presses polytechniques et
universitaires romandes, 2009
- Lussault Michel, *L'homme spatial*, Seuil, 2007
- Lynch Kevin, *L'image de la cité*, Dunod, 1976
- Liotard Jean-François, *La phénoménologie*, Que sais-je, PUF, 1999
- Madec Philippe, *L'architecture*, éd. Autrement, 2004.
Exist, Ed Jean-Michel Place, 2000
- Magnaghi Alberto. *Le projet local*, Pierre Mardaga, 2003
- Maldiney Henri., *Regard parole espace*, L'âge d'homme, Lausanne, 1973
Avènement de l'œuvre, Théétète, 1997,
« Topos-Logos-Aisthèsis », in *Le sens du lieu*,
- Malraux André. *L'irréel*, Gallimard
1965, *Le musée imaginaire*, Gallimard
1996, *La tentation de l'Occident*, Grasser
- Mangin D., *La ville franchisée*, La Villette, Paris, 2004

- Manzini Ezio, *Artefact Vers une nouvelle écologie de l'environnement artificiel*, Centre Georges pompidou, 1991
- Marcuse Herbert, 1968, *L'homme unidimensionnel*, éditions de minuit, Paris
- Marot S., « L'alternative du paysage » in *Le Visiteur* n°1, « Penser la ville par le paysage », automne 1995, p.54
- Mascovici S., *La Société contre nature*, 10/18, Paris, 1972
- Maszbouni Ariela, sous la direction de , *Définir la ville par le paysage*, Editions, du moniteur
- Merleau-Ponty Maurice, *La structure du comportement*, PUF, 1942
Phénoménologie de la perception, Gallimard, 1945
L'œil et l'esprit, Gallimard, 1964
Le visible et l'invisible, Gallimard, 1964
Phénoménologie et expériences, Millon, coll. Krisis, 1992
La nature, Notes du cours au collège de France, Seuil, 1995
Le primat de la perception et ses conséquences philosophique, Verdier, 1996
Causeries 1948, Seuil, 2002
Éloge de la philosophie, Folio, 2005
- Michaud Yves, *L'art à l'état gazeux*, Stock, 2003
- Mitchell William J., *City of bits*, MIT press, 1996
E-topia, First MIT press, 2000
ME ++, the cyborg self and the networked city, MIT press, 2003
- Moles Abraham & Rohmer Elizabeth, *Labyrinthe du vécu*, Méridien, 1982
Psychologie de l'espace, Castermann, 1978
Psychosociologie de l'espace, L'Harmattan, 1998
- Mondzain Marie José, *L'image peut elle tuer ?*, Editions
- Mongin Olivier, *Vers la troisième ville*, Hachette, 1995
- Morin Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, 2005
- Mozer Gabriel, *Les stress urbains*, Armand Colin, 1992
- Mumford Lewis, *La cité à travers l'histoire*, Seuil, 1964, (1^{ère} éd. angl. 1961)
- Mumford Lewis, *Techniques et civilisation*, PUF, 1950
La cité à travers l'histoire, Edition du Seuil, 1964
Le déclin des villes ou la recherche d'un nouvel urbanisme, éd. France Empire, 1970
Le mythe de la machine, Fayard, 1973
- Nancy Jean-Luc, *La ville au loin*, Mille et une nuit, 1999
- Newman Peter and Jennings Isabella, *Cities as sustainable ecosystems*, Island Press, 2008
- Norberg-Schulz Christian, *Système logique de l'architecture*, Pierre Mardaga, 1972
La signification dans l'architecture occidentale, Mardaga, 1977
Genius loci, Pierre Mardaga éditeur, 1981
Habiter, vers une architecture figurative, Electra Le Moniteur, 1992
L'art du lieu, Le Moniteur, 1997
- Nouvel Jean et Beaudrillard Jean, *Les objets singuliers*, Calmann Lévy, 2000
- Oliver Paul, *Dwellings*, Phaidon, 2003

- Orwell Georges, *1984*, Gallimard, 1950
- Ouspensky Piotr Demianovitch, *Fragments d'un enseignement inconnu*, Stock, 1949
- Pallasmaa Juhani, *The eyes of the skin, architecture and the senses*, Wiley, 2005
- Paquot Thierry et Roncayolo Marcel, *Ville et civilisation urbaine*, Larousse, 2003
- Paquot Thierry et Younès Chris, *Ethique, architecture, urbain*, La découverte, 2000
Philosophie, ville et architecture, La découverte, 2002
Géométrie, mesure du monde, La découverte, 2005
Le territoire des philosophes, La découverte, 2009
Philosophie de l'environnement et milieux urbains, La découverte, 2010
- Paquot Thierry, Lussault Michel & Body-Gendrot Sophie, *La ville et l'urbain, l'état des savoirs*, La découverte, 2000
- Paul-Henry Françoise & Seguanel Marion. 1983, *Anthropologie de l'espace*, CCI, Paris
- Peirce Charles S., *Écrits sur le signe*, Le seuil, 1978
- Pélegrin-Genel Élisabeth, *Des souris dans un labyrinthe*, La découverte, 2010
- Pelt Jean-Marie, *L'homme renaturé*, Seuil, 1990
Nature et spiritualité, Fayard, 2008
La raison du plus faible, Fayard, 2009
- Perec Georges. 1985, *Espèces d'espaces*, Galilée
- Pérez-Gomez Alberto, *L'architecture et la crise de la science moderne*, Pierre Mardaga, 1983
Built upon love, MIT press, 2006
Pérez-Gomez Alberto, Pallasmaa et Holl Steven, *Question of Perception*, A+U, 2006
- Perreau Laurent, *L'expérience*, Vrin, 2010
- Piaget Jean, *La représentation de l'espace chez l'enfant*, PUF
La construction du réel chez l'enfant, Delachaux et Niestlé, 1971
La représentation du monde chez l'enfant, PUF, 1976
- Pineau Gaston, Bachelart Dominique, Cottreau Dominique & Moneyron Anne, *Habiter la Terre*, L'Harmattan, 2005
- Ragon Michel, *L'homme et les villes*, Albin Michel, 1995, 1^{ère} éd. 1975
- Rasmussen Steen Eiler, *Découvrir l'architecture*, éd. du linteau, 2002 (1^{ère} éd. angl. 1962)
- Raulin Annie. 2002, *Anthropologie urbaine*, Armand Colin
- Reeves Hubert, *L'heure de s'enivrer*, Seuil, 1986
Mal de terre, Seuil, 2003
- Reich Wilhelm, *Ecoute petit homme*, Payot
Richardson Vicky, *New vernacular architecture*, Laurence King editions, London, 2001
- Ricœur Paul. 1998, « Architecture et narrativité », *Urbanisme* n° 303,
Rifkin Jeremy, *Le siècle biotech*, Paris, La Découverte, 1998.
- Riot-Sarcey Michèle, Bouchet Thomas & Picon Antoine, *Dictionnaire des*

- utopies*, Larousse, 2002
- Robic M-C. (dir.), *Du milieu à l'environnement*, Economica, 1992
- Rodgers Richard, *Des villes pour une petite planète*, Le miniteur, 2000
- Roger A., *Le Génie du lieu – Essai sur l'artialisation de la nature*, in *Le sens du lieu*, (dir. Ph. Nys, M. Mangematin, C. Younès), Bruxelles, Ousia, 1998
- Rossi Aldo, *Autobiographie scientifique*, Parenthèse, 2010, 1^{ère} éd. 1981
- Rudolsky, *Architecture without architects*, Double bay et compagny, 1964
- Russ Jacqueline. 2000, *Panorama des idées philosophiques*, Armand Collin
- Rykwert Joseph, *La maison d'Adam au paradis*, Ed, du Seuil, 1972
- Sachs I., *L'écodéveloppement : stratégie pour le XXIe siècle*, Paris, Syros, 1993
- Sansot Pierre. 1986, *Les formes sensibles de la vie sociale*, PUF
1984, *La poétique de la ville*, Méridiens Klincksieck
2000, *Chemins aux vents*, Payot et rivages
- Sartre Jean-Paul, *L'imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, 1970
- Schoonbrodt René & Maréchal Luc, *La ville, même petite*, Labor, 2000
- Schumacher, *Small is Beautiful*, Seuil, 1978
- Schwab Gunther, *La danse avec le diable*, Le courrier du livre, 1968
- Secchi B., *Première leçon d'urbanisme*, Parenthèses, 2006
- Sennett Richard. 2000 *La conscience de l'œil*, édition de la passion
2002, *La chair et la pierre*, édition de la passion
- Serres Michel, *Les cinq sens*, Grasset, 1985
Le contrat naturel, François Bourin, 1990
Atlas, Julliard, 1994
Hominescence, Le Pommier, 2001
L'incandescent, Le Pommier, 2003
Récits d'humanisme, Le Pommier, 2006
- Sievert Thomas, *Entre-ville une lecture de la zwischenstadt*, Parenthèses, 2004
- Simmel Georg. 1989, *Philisophie de la modernité*, Payot
- Simondon Gilbert, *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, 1969
Imagination et invention (1965-1966), Les éditions de la transparence, 2008
- Sloterdijk Peter, *La mobilisation infinie*, Seuil, 2000, 1^{ère} éd. 1989
Essai d'intoxication volontaire, Calmann-Levy, 1999
Bulles, Sphères I, Pauvert, 2002
Écumes, Sphères III, 2003
L'heure du crime et le temps de l'œuvre d'art, Calmann-Levy, 2002
Le Palais de cristal, À l'intérieur du capitalisme planétaire, Maren Sell Editeurs, 2006
- Sodersröm Ola, *Des image pour agir, le visuel en urbanisme*, Payot, 2000
- Sommer Robert, *Milieus et modes de vie À propos des relations entre environnement et comportement*, In folio, 2003
- Sperber Dan, *Le symbolisme en général*, édition Hermann, 1974
- Steinmann Martin, *Formes fortes*, Érits/Schriften (1972-2002), Birkhäuser, 2007

- Stevens Peter S., *Les formes dans la nature*, Seuil, 1978
- Summerson John, *Le langage classique de l'architecture*, Thames & Hudson, 1991, 1^{ère} éd. 1963
- Taguieff Pierre André. 2004, *Le sens du Progrès*, Flammarion
- Thoreau Henry David. 1986, *Journal 1837-1861*, Denoël
1922, *Walden ou la vie dans les bois*, Gallimard
- Tiberghien Gilles A., *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, éditions du félin, 2005
- Tinland F., *La Différence anthropologique. Essai sur les rapports de la Nature et de l'Artifice*, Aubier-Montaigne, 1977
- Tuan Yi-Fu, *Espace et lieu, la perspective de l'expérience*, in folio, 2006, 1^{ère} éd. 1977
- Vacchini Livio, *Capolavori*, éd. du linteau, 2006
- Valéry Paul, *Regard sur le monde actuel et autres essais*, Folio essais, 1945
- Varela Francisco, Thompson Evan & Rosch Eleanor, *L'inscription corporelle de l'esprit*, Seuil, 1993
- Varela Francisco, Petitot Jean, Pachoud Bernard & Roy Jean-Michel, *Naturaliser la phénoménologie*, CNRS Éditions, 2002, 1^{ère} éd. anglaise 1999
- Venturi Robert, Denise Scott Brown. *De l'ambiguïté en architecture*, Dunod, 2000
L'enseignememtn de Las Vegas ou le symbolisme oublié de la forme architecturale, Mardaga, 1972
Architecture as signs and systems, Sterling Hilles Productions, 2004
- Vigato Jean-Claude, *Regionalisme*, Editions LA villette, Paris 2008
- Virilio Paul., *L'espace critique* Christian bourgeois, 1984
Cybermonde, la politique du pire, éditions Textuel, 2001
Ce qui arrive, Acte Sud, Paris, 2002, *Ville panique*, Galilée, 2004 ,
L'accident originel, Galilée, 2005
- Von Meiss Pierre, *De la forme au lieu*, Presses polytechniques romandes, 1986
- Webber Melvin. *L'urbain sans lieu ni bornes*, Edition de l'aube, 1996
- Weber Max., *Le savant et la politique*, 10/18, 1963,
La ville, Montaigne, 1982
- Weisberg. 1999, Jean-Louis, *Présences à distances : déplacement virtuels et réseaux numériques*, L'Harmattan, Paris,
- White Kenneth. 1985, *Une apocalypse tranquille*, Grasset et Fasquelle
1994, *Le plateau de l'albatros*, Introduction à la géopolitique, Grasset
- Wilson Edward O., *Biophilia*, Harvard, 1984
Consilience, the unity of knowledge, Vintage Books, 1999
- Winnicott D. W.. 1975, *Jeu et réalité*, Gallimard, Folio, essais
- Wölfflin Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gérard Monfort éditeur, 1992
Prolégomènes à une psychologie de l'architecture, Éditions de la Vilette, 2005
- Wright Frank Lloyd, *Testament*, Parenthèses, 1^{ère} éd. anglaise 1957

- Younes Chris, *Sens du lieu*, Ousia, 1996
L'architecture au corps, Ousia, 1998
Ville contre-nature – Philosophie et architecture, La découverte, 1999
Art et philosophie, ville et architecture, La découverte, 2003
- Zardini Mirko, *Sensations urbaines, une approche différente à l'urbanisme*,
Lars Müller publishers, 2005
- Zevi Bruno, *Apprendre à voir l'architecture*, Les éditions de minuit, 1957
Le langage de l'architecture moderne, Dunod, 1991
- Saint-Auber (de) Emmanuel, sous la direction de, *Maurice Merleau-Ponty, La nature ou le monde du silence*, Editions Hermann, 2008
- Zumthor Peter, *Atmosphères*, Birkhäuser, 2008
Penser l'architecture, Birkhäuser, 2008