



HAL
open science

Écrire l'idée [Xie Yi] : entre l'écriture idéographique et l'écriture architecturale

Chén Bao Bāo

► **To cite this version:**

Chén Bao Bāo. Écrire l'idée [Xie Yi] : entre l'écriture idéographique et l'écriture architecturale. Architecture, aménagement de l'espace. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20056 . tel-00736206

HAL Id: tel-00736206

<https://theses.hal.science/tel-00736206>

Submitted on 27 Sep 2012

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.

寫

意

Écrire l'idée [Xie Yü]

Entre l'écriture idéographique et l'écriture architecturale

Chen Bao





Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)



Cotutelle internationale avec :

Présentée et soutenue par :
Chen BAO

Le 05 juillet 2012

Titre :

"Écrire l'idée [XieYi] "
- Entre l'écriture idéographique et l'écriture architecturale

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED TESC : Architecture



Unité de recherche :

LRA - ENSA Toulouse

Directeur(s) de Thèse :

Pierre FERNANDEZ (Directeur) & Daniel ESTEVEZ (Tuteur)

Rapporteurs :

Jean ATTALI & Dominique RAYNAUD

Autre(s) membre(s) du jury :

Isabelle ALZIEU, Roger BILLION, Caroline BODOLEC & Bruno FAYOLLE LUSSAC

*Je dédie cette thèse
à mon grand-père, qui me regarde depuis le ciel ;
à ma mère, qui est toujours là pour moi.*

Remerciements

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de thèse Pierre Fernandez et à mon tuteur de thèse Daniel Estevez. Merci à Pierre d'avoir accepté d'encadrer ma thèse, pour sa confiance, son soutien indispensable et sa disponibilité précieuse au dernier moment, ce qui m'a permis d'achever ma thèse. Merci à Daniel, qui m'a donné les idées initiales pour lancer mon travail, pour son investissement dans le suivi de l'élaboration de la thèse et ses encouragements dès le début de ma formation Master à l'ENSA Toulouse jusqu'à présent.

Je tiens à remercier tout particulièrement Bruno Fayolle Lussac, pour sa gentillesse dès le début de ma thèse, pour nos échanges et ses idées qui m'ont entraînée vers de nouvelles directions.

Je remercie les membres du jury et les rapporteurs qui se sont intéressés à mon travail et ont accepté de l'évaluer. Je les remercie de leur présence.

Ensuite je voudrais remercier Francine Zarco, Françoise Blanc, pour leurs encouragements, leurs conseils et leurs travaux de référence.

J'exprime également mes remerciements envers toutes les personnes, chercheurs ou administratifs du LRA & ENSA Toulouse qui m'ont soutenue dans ce travail, particulièrement Alain Chatelet, Jean-Pierre Goulette, Annie, Franceline, Hélène... ainsi que toute l'équipe des doctorants, à nos mardis gourmets et gourmands. Merci particulièrement à Marc, Nathalie, Sandra, Uyen, Zhe, pour nos échanges académiques et amicaux.

Je souhaite exprimer ma gratitude aux enseignants et aux étudiants du département des Arts des Caractères Chinois de l'Université de Pékin, qui m'ont accueillie chaleureusement et qui m'ont fourni mes premières expériences pédagogiques en favorisant l'avancement de ma recherche.

Je remercie le BRAUP du Ministère de la Culture et de la Communication pour son financement sur 3 ans.

En tant que doctorante chinoise qui prépare une thèse en français, j'ai eu la chance de rencontrer des amies françaises sympathiques. Je remercie Marie-Lise, Marie-Laure et Gilles, pour leurs soutiens amicaux, pour leurs aides rédactionnelles, les traductions et la relecture. Merci à Cécile et Serge qui m'ont accueillie dans une ambiance familiale chaleureuse dès mes premiers pas à Toulouse. Merci également à Elodie, Jiyue et Thierry ainsi qu'à toutes les autres rencontres professionnelles ou amicales, pour avoir supporté une thésarde vivant dans une autre dimension.

Enfin, et surtout, je tiens à remercier ma famille et mes amies en Chine, bien qu'il soient loin, ils m'ont continuellement apporté une autre forme de soutien tout au long de mon travail.

Sommaire

Introduction :

LANGUE IDÉOGRAPHIQUE CHINOISE, SUPPORT DE CONCEPTION ARCHITECTURALE

25

1. POSITION DU PROBLEME	25
2. HYPOTHESE « SI LE BATIMENT PARLAIT ... »	27
3. MATIERES ET METHODES ENVISAGEES.....	29
<i>3.1 Recherches hybrides.....</i>	<i>29</i>
3.1.1 Visibilité – Lisibilité	30
3.1.2 Simplicité – Complexité	31
3.1.3 Perception - Conception.....	34
<i>3.2 Études de cas</i>	<i>35</i>
<i>3.3 Recherche-action et interdisciplinarité</i>	<i>35</i>
4. RESULTATS ATTENDUS	36

1^{ère} Partie:**OBJET DE RECHERCHE****39**

1. LES DEPARTS	39
<i>1.1 L'aphasie en architecture</i>	41
1.1.1 Du « grand toit » à la « couronne de l'Orient »	41
1.1.2 Contre/suivant la tradition	42
1.1.3 Etre moderne !	44
1.1.4 Terrain d'essai	45
1.1.5 Maladie de l'architecture : l'aphasie ?	48
<i>1.2 « Peut-on penser sans le langage ? »</i>	52
<i>1.3 Entre langage et architecture, qu'est-ce qui se passe ?</i>	57
1.3.1 Au delà de Tom et Jerry	59
1.3.2 L'architecte ou l'architecture doit-il s'exprimer ?	63
<i>1.4 Architecture parlante - si l'architecture parlait ...</i>	65
1.4.1 « I am a monument ! »	66
1.4.1.1 « Canard » architectural	67
1.4.1.2 « Hangar décoré »	73
1.4.2 « Mask of Medusa »	78
<i>1.5 Architecture silencieuse - si l'architecte ne disait rien</i>	85
1.5.1 « Mon architecture ne renvoie qu'à elle-même » (Eisenman)	86
1.5.2 « The pleasure of architecture » (Tschumi)	91
<i>1.6 Architecture littéraire</i>	97
1.6.1 « L'homme habite en poète »	101
1.6.2 « ... avec les livres, je construis des "espaces" ... »	102
2. POINTS D'ARRIVES	108

<i>2.1 Visibilité - Lisibilité</i>	108
2.1.1 Qui est visible/lisible ?	109
2.1.2 Transition entre visible et lisible	112
<i>2.2 Simplicité – Complexité</i>	114
2.2.1 « Mais la simplicité est loin d'être simple... »	114
2.2.1.1 Simplicité en forme	116
2.2.1.2 Simplicité en matière.....	118
2.2.1.3 Simplicité en manière.....	120
2.2.1.4 Simplicité en essence	123
2.2.1.5 Simplicité et paradoxe	126
2.2.2 « La complexité naît de la simplicité ».....	127
<i>2.3 Perception - Conception</i>	132
2.3.1 Perception-conception	132
2.3.2 Conception-perception	135
<i>2.4 Figuration - Signification</i>	139
2.4.1 Figuration : du simple au visible	139
2.4.2 Signification : du complexe au lisible.....	146
2.4.3 « Textualisation » : Figuration + Signification	151
3. PREMIERE HYPOTHESE : « SI LE BATIMENT PARLAIT ... ».....	157

2^{ème} Partie:

CHAMP DE RÉFÉRENCE

161

1. REGARDS IDEOGRAPHIQUES.....	163
<i>1.1 Particularités et avantages</i>	165
1.1.1 « Identité de la langue, identité de la Chine »	165
1.1.2 « L'empire des signes »	169
<i>1.2 Évolutions graphiques</i>	171

1.3 « Six écrits » : méthodes de figuration.....	180
1.3.1 Pictogrammes.....	182
1.3.1.1 Définitions du pictogramme.....	182
1.3.1.2 Caractéristiques du pictogramme.....	183
1.3.1.3 Méthodes de figuration.....	184
1.3.2 Indicateur.....	191
1.3.3 Idéogrammes.....	195
1.3.4 Plus que visuel : transfert et emprunt.....	202
1.4 « Fossile vivant ».....	203
1.4.1 La « clef » : Matériaux.....	203
1.4.2 « Travaux de Terre et de Bois ».....	208
1.4.3 La maison comme « partie-forme ».....	210
2. CONCEPTS FIGURATIFS.....	221
2.1 Interprétation graphique.....	221
2.2 Interprétation calligraphique.....	226
2.3 Interprétation rhétorique.....	236
3. DUO HOMOGRAPHIQUE.....	240
3.1 Traits - Figures.....	240
3.1.1 Depuis « les huit traits de Yong ».....	240
3.1.2 Entre trait et figure.....	242
3.1.3 Figure et figures.....	246
3.2 Modèles – Schèmes.....	249
3.2.1 Le Schème comme opérateur.....	249
3.2.2 Les opérations idéographiques.....	254
3.2.2.1 - ressembler.....	256
3.2.2.2 - indiquer.....	260
3.2.2.3 - associer.....	261
3.2.2.4 - dériver.....	262

3.2.2.5 - transférer.....	266
3.2.2.6 - emprunter	268
4. DEUXIEME HYPOTHESE : « SI LE BATIMENT PARLAIT CHINOIS... »	270

3^{ème} Partie:

EXPÉRIMENTATION EN PÉDAGOGIE

277

1. OBJECTIFS ET DESCRIPTIONS.....	279
1.1 <i>Déroulement de l'expérimentation</i>	279
1.2 <i>Synthèse des productions</i>	286
2. TRADUCTIONS ET INTERPRETATION.....	291
2.1 <i>Lire et traduire en image</i>	291
2.1.1 Image textuelle.....	293
2.1.1.1 Image « Jade » et « Lune »	294
2.1.1.2 Image « porte »	296
2.1.1.3 Image « fenêtre »	297
2.1.1.4 Image « pavillon »	297
2.1.1.5 Un autre cas d'« image textuelle »	298
2.1.2 Image discursive.....	301
2.1.2.1 Image « Eau »	301
2.1.2.2 Image « Rond ».....	302
2.1.2.3 Image « Mélodie ».....	302
2.1.2.4 Image « transparence »	303
2.1.3 Image mentale	305
2.2 <i>Écrire et mettre en scène</i>	311
2.2.1 Imiter et transformer	311
2.2.2 Plier et Tresser.....	315
2.2.3 Répéter et Varier	323
2.2.3.1 variations sur un « thème » fixé	326

2.2.3.2 Variations ornementales.....	327
2.2.4 Adapter et Inventer	332

Conclusion:

TROISIEME HYPOTHESE : « SI L'ARCHITECTE ECRIVAIT... »	339
--	------------

BIBLIOGRAPHIE.....	347
---------------------------	------------

Table des illustrations

Figure 1	Les traits élémentaires.....	28
Figure 2	Dessin d'après R. Venturi	31
Figure 3	Caractère « loger / logement »	32
Figure 4	Schéma de fonctionnement des champs hybrides	34
Figure 5	Les toits chinois à différentes époques.....	42
Figure 6	Grand Hôtel du Palais, Pékin.....	44
Figure 7	Jardin Liu, Suzhou	44
Figure 8	Hôtel de la Colline Parfumée, I.M.Peï, Pékin	45
Figure 9	La tour traditionnelle	45
Figure 10	La tour Jin Mao, SOM, Shanghai	45
Figure 11	Pavillon de la Chine, Shanghai	46
Figure 12	Tom et Jerry © Disney.....	60
Figure 13	« When buildings attack » © Rem Koolhaas.....	62
Figure 14	« I am a monument » © R.Venturi, 1978.....	66
Figure 15	« Canard » © R.Venturi, 1978	67
Figure 16	La caricature de F.Gehry dans la célèbre série Les Simpsons.....	69
Figure 17	« Poisson » de F.Gehry, Barcelona, 1992	70
Figure 18	VSBA, le bâtiment du Conseil Général à Toulouse, 1989-1999. © F.Blanc.....	71
Figure 19	Long Island Duck, Flanders © Alida Thorpe.....	72
Figure 20	Échoppe à hot-dog © Charles Jencks.....	72
Figure 21	Hangar décoré, © R.Venturi, 1978.....	74
Figure 22	R.Venturi, Centre commercial « BEST », USA, 1977	75
Figure 23	Rogers et Piano, Centre Pompidou, 1972-1976	75
Figure 24	Hangar décoré ou Canard, © R.Venturi, 1978	76

Figure 25	Mask of Medusa, Buenos Aires, © Daniel Casoy	78
Figure 26	John Hejduk. Maison du Suicidé, 1980-1982. CCA Collection.....	79
Figure 27	John Hejduk. Object/Sujet, 1985. CCA Collection.	79
Figure 28	John Hejduk. Cimetière pour les cendres de la pensée, 1974-1979. CCA Collection.....	80
Figure 29	John Hejduk. Témoin silencieux, 1974-1979. CCA Collection.....	81
Figure 30	John Hejduk, croquis de Berlin Masque, 1983.....	84
Figure 31	« Cardboard architecture », diagrammes axonométriques de la House III, Eisenman Architects, 1969-1971	87
Figure 32	Wexner Centre, Eisenman Architects, 1983-1989.....	88
Figure 33	Nunotani Building à Tokyo, Eisenman Architects, 1990-1992.....	89
Figure 34	City of Culture à Santiago, Eisenman Architects, 1999-2011	90
Figure 35	Schémas de concepts du Parc de La Villette, © Bernard Tschumi Architecte.....	92
Figure 36	« Avec les livres, je construis des “espace” ... », Rem Koolhaas.....	97
Figure 37	R.Koolhaas, Delirious New York, 1978 ; S, M, L, XL, 1995	103
Figure 38	Caricature de Koolhaas, © Klaus.....	105
Figure 39	Schéma Visibilité-Lisibilité.....	108
Figure 40	Schéma Complexité-Simplicité.....	114
Figure 41	Leonardo de Vinci : A Puzzle Construction, 1490 ; Sol Le Witt : Five Modular Structures, 1972 ; Arata Isozaki, 1974.	120
Figure 42	Schéma Perception-Conception.....	132
Figure 43	deux filles ou un vase ?	132
Figure 44	Schéma Figuration-Signification.....	139
Figure 45	Villa Savoye, © R.Venturi, 2007.....	141
Figure 46	La Chapelle Ronchamp et ses métaphores, © Charles Jencks, 1979.	143
Figure 47	La différence entre deux systèmes. © A.Renier.....	147
Figure 48	Schéma Textualisation.....	151
Figure 49	Schéma Expression-Contenu.....	152

Figure 50	Schéma Composition-Comparaison.....	155
Figure 51	Schéma : Introduction de la langue graphique chinoise.....	157
Figure 52	Schéma : Regard idéographique	163
Figure 53	Pourcentage de six familles.....	164
Figure 54	1- la graphie sur les os divinatoires et les écailles de tortue (AC 2000) : « protographies ».	171
Figure 55	2- la graphie sur les vases de bronze rituels (AC 1000) : « écriture de métal»	172
Figure 56	3 - la graphie sur pierre: « grande et petite écriture sigillaire »	173
Figure 57	4 - « écriture des scribes »	173
Figure 58	5- écriture standard, Ou Yangxun	174
Figure 59	6- l'écriture Xing entre « standard » et « cursive », Wang Xizhi.....	175
Figure 60	7- l'écriture d' « herbe folle », Huai Su.	176
Figure 61	l'emblème « Beijing 2008 ».....	177
Figure 62	caractère de sceau : « homme ».....	178
Figure 63	Transformation entre le geste humain et l'écriture	178
Figure 64	Ensemble des emblèmes : des « caractères de sceau »	179
Figure 65	Écriture des os : 鸟« oiseau » et 鱼 « poisson ».....	182
Figure 66	« être humain ».....	186
Figure 67	« suivre ».....	186
Figure 68	« bois ».....	186
Figure 69	« yeux ».....	187
Figure 70	Un modèle artistique « Structure SunMao – Concordance »	188
Figure 71	« Montagne ».....	188
Figure 72	« fleuve »	188
Figure 73	« région »	189
Figure 74	« dessus »	191
Figure 75	« dessous »	191
Figure 76	« soleil » et « lune ».....	192

Figure 77	« racine » : Les ① ② ont indiqué la racine sur l'arbre par trois points, et sur les ③ ④, les trois points se transformaient en un trait indiquant la racine.	192
Figure 78	« fin »	193
Figure 80	« aisselle »	194
Figure 81	« dire »	194
Figure 82	« aurore »	195
Figure 83	« lumineux »	196
Figure 84	« reposer »	196
Figure 85	« arbre » et « forêt »	197
Figure 86	« homme », « suivre » et « foule »	198
Figure 87	répétitions de « pierre »	198
Figure 88	répétitions d'« eau »	198
Figure 89	répétitions de « feu »	199
Figure 90	Une maison simple	200
Figure 91	Maison en enfilade	200
Figure 92	Résidence des riches	200
Figure 93	Cité interdite	201
Figure 94	les caractères avec la partie-forme « bois »	204
Figure 95	les caractères avec la partie-forme « terre »	205
Figure 96	les caractères avec la partie-forme « pierre »	205
Figure 97	les caractères avec la partie-forme « or »	205
Figure 98	le caractère « jade » et les caractères avec la partie-forme « jade »	206
Figure 99	le caractère « tuile » et les caractères avec la partie-forme « tuile »	206
Figure 100	l'évolution de caractère « bois »	208
Figure 101	l'évolution de caractère « terre »	209
Figure 102	lexique architectural en écriture des os.	210
Figure 103	La clef : la premier à gauche : usine ; les deux à droite : vaste	211

Figure 104	De gauche à droite : village, résidence, cour, salon, cabane, temple.	211
Figure 105	Forme primordiale de l'habitat.....	212
Figure 106	De gauche à droite : palais, ancêtre, logement, salle, richesse, sécurité.	212
Figure 107	l'évolution de caractère « palais »	213
Figure 108	l'évolution de caractère « ancêtre »	213
Figure 109	l'évolution de caractère « logement »/ « loger ».....	214
Figure 110	l'évolution de caractère « salle »	214
Figure 111	l'évolution graphique de caractère « richesse »	215
Figure 112	l'évolution graphique de caractère « sécurité ».....	215
Figure 113	l'évolution graphique de caractère « famille ».....	216
Figure 114	évolution du caractère	216
Figure 115	évolution de l'habitat en grotte	217
Figure 116	De gauche à droite : vide, fenêtre, rideau, nid, cave, caverne.....	217
Figure 117	l'évolution graphique de caractère « fenêtre ».....	217
Figure 118	Motifs des fenêtres antique.....	218
Figure 119	de gauche à droite : porte (double, caractère simplifié), verrou, porte du palais, pièce, pavillon.....	218
Figure 120	En bas : porte/foyer, vantail, battant, chambre.	219
Figure 121	Projet d'étudiant « 9 portes », Zhong Yun, Département des Arts des Caractères Chinois.220	
Figure 122	processus de conception idéographique	221
Figure 123	Cinq structures principales du sinogramme selon la position de la gravité :.....	225
Figure 124	Écriture régulière, OuYang Xun 欧阳询 (557-641), répond à une beauté éthique.	229
Figure 125	Carré en neuf, en quatre et en huit pour pratiquer l'écriture.....	229
Figure 126	Des différents effets de la touche	230
Figure 127	Cinq nuances d'encre ensemble	231
Figure 128	L'écriture cursive de Huai Su, représente une forte émotion et un esprit du zen.	234
Figure 129	les huit traits du caractère « Yong ».....	240

Figure 130	cinq traits élémentaires	241
Figure 131	Trait horizontal, signifie « un »	243
Figure 132	Traits opératoires : « formants »	244
Figure 133	Formes élémentaires	245
Figure 134	Caractères simples et caractères complexes	248
Figure 135	Schème « couvrir » : de la figure architecturale à la littérale.....	251
Figure 136	Figure : Deux formes différentes de « clôture » :.....	251
Figure 137	A gauche : Plan de la clôture ; à droit : homme emprisonné.....	252
Figure 138	Caractères figurés par « clôturer » : de gauche à droit : Enfermer, pays, jardin, retourner, champ, emprisonner (qui était figuré selon l'image d'un homme emprisonné dans une cellule).	252
Figure 139	« insérer »	253
Figure 140	« tirer ».....	253
Figure 141	comparaisons entre hiéroglyphes et pictogrammes.....	257
Figure 142	Un projet des « 7 cours », Pékin, 2009.....	259
Figure 143	de gauche à droite : un (ou signifiait l'horizon), bouche (ou surface carrée), bois (ou arbre)	260
Figure 144	sur les trois pictogrammes en haut, les caractères indicatifs de gauche à droit :.....	260
Figure 145	formes principales de l'association : juxtaposition en deux, juxtaposition en trois et plus, super position en deux, superposition en trois et plus, répétition en trois, intégration	262
Figure 146	Formule simple : la dérivation à partir du carré.....	264
Figure 147	Démarches de l'exercice, © D. Estevez	264
Figure 148	Processus de transformation de la maquette, © D.Estevez.....	265
Figure 149	Schéma « transférer »	267
Figure 150	Parcours de « transférer » chez Eisenman	267
Figure 151	Un projet des « 7 cours », pékin, 2009.....	268
Figure 152	« Tambour, Carillon, Flûte » : un projet des « 7 cours », Pékin, 2009	269
Figure 153	La maquette du pont, © Xiong Bingming.....	272

Figure 154	à gauche : une composante de construction « Dougong » ;	272
Figure 155	A gauche : le plan de la Cité interdite, à droite : le plan du Pékin	273
Figure 156	l’affiche du département Arts des Caractères Chinois	279
Figure 157	certaines tavaux des étudiants	281
Figure 158	Peinture au style Xieyi, Zhuda (1625-1705)	284
Figure 159	Texte fourni aux étudiants	286
Figure 160	à gauche : « Jade » sous la forme de l’écriture des écailles et des os, Yang YanPing ; à droite : figuration en forme du caractère « lune », Li Ting	294
Figure 161	Représentation picturale de la « lune », Qi Ge	295
Figure 162	Projet d’étudiant « 9 portes », Zhong Yun	296
Figure 163	à gauche : fenêtre « figurative » ; à droite : fenêtre « textuelle », photo prise au Musée National des Beaux Arts Chinois, Pékin, Mars, 2009	297
Figure 164	Pavillon du Corée du sud : « Signes comme espace », EXPO 2010, Shanghai	298
Figure 165	Pliage de la forme « perron de jade », Ma Jie	299
Figure 166	Dispositifs urbains, Pékin	299
Figure 167	Gravure et Porcelaine « bleu et blanc »	300
Figure 168	A gauche : « eau », He ZhiHang ; à droite : « rond » (圓), Pei ZhiHu, Zhao MingJie	301
Figure 169	曲 « mélodie » en deux propositions, Ta Lei	302
Figure 170	1/ transfiguration du caractère « ling » ; 2/ décomposer et recréer l’écriture ; 3/ maquette, Liu Jia, Zhai YeJie	304
Figure 171	Projet « eau », du dessin aux maquettes : figurer, imiter, transformer	313
Figure 172	Projet « jade » : écrire, imiter, transformer	314
Figure 173	Projet « rond » : écrire, imiter, transformer	314
Figure 174	Un modèle simple de pliage et l’image du projet « perron »	316
Figure 175	Projet « perrons », de gauche à droite : modèle 1, modèle 2, modèle 3 : ensemble de maquette	317
Figure 176	Le tressage du nid d’oiseau et le stade olympique à Pékin	317

Figure 177	Projet « mélodie » : l'image du caractère « eau » - imiter – tresser.	318
Figure 178	Des motifs « tressages », © Pascal Dehont.....	319
Figure 179	Pavillon d'Espagne, Shanghai, Architectes : EMBT (Benedetta Tagliabue).....	320
Figure 180	Pavillon Pologne, Shanghai, Architectes : Wojciech Kakowski, Natalia Paszkowska.	321
Figure 181	Pavillon Mexico, Shanghai, Architectes : Slot Studio.....	321
Figure 182	L'art d'artisanat, qu'est-ce qu'il nous apportera ?	322
Figure 183	Répétitions des motifs, des travaux d'étudiants © G.Tiné.	324
Figure 184	Projet d'étudiants Pei et Zhao : Variations de « Rond ».	327
Figure 185	Projet d'étudiants Yang et Shi : Variations de « jade ».....	328
Figure 186	Projet d'étudiants He : Variations d'« eau ».....	329
Figure 187	Projet d'étudiants Liu et Zhai : Variations de « ling-long ».....	329
Figure 188	Projet d'étudiants Ma, Wang et Liu : Variations de « Perron ».	330
Figure 189	Perspectives partielles : « ling-long » et « mélodie ».....	335
Figure 190	Schéma : deux processus parallèles.....	340
Figure 191	A Newspaper of Public Space, © Klaus.	343

« *La grande musique n'a guère de sons ; la grande image n'a pas de forme.* »

« *大音希声，大象无形* »¹

¹ 老子, 《道德经》, 第 41 章。Lao Zi, *Daodejing*, Ch.41, 600 av.J.-C.

Introduction

LANGUE IDÉOGRAPHIQUE² CHINOISE, SUPPORT de CONCEPTION ARCHITECTURALE

1. Position du problème

Depuis l'apparition de l'architecture moderne en Chine, les architectes chinois se trouvent toujours dans le même dilemme : rester dans l'héritage ou rompre avec la culture traditionnelle chinoise dans le domaine de la conception architecturale : « La difficulté ici tient à ce que, du fait de la rupture des anciennes traditions et de la spécificité du langage et de l'idéologie professionnelle, l'architecte est dans l'impossibilité d'assumer les valeurs courantes et le langage architectural, si bien que le recours à une théorie explicite est inévitable pour réduire cette dualité »³. Néanmoins aujourd'hui, de plus en plus d'architectes étrangers ou de jeunes architectes éduqués à l'étranger, construisent et conçoivent pour la Chine. Dans ce cas, cette « difficulté » subsiste et devient plus présente et plus universelle. « Pour réduire cette dualité », nous tenterons d'abord de simplifier le problème et de le rendre plus essentiel, en commençant par poser une question métaphorique : comment faire parler l'espace ou l'objet architectural, même s'il parle chinois?

² Qui a rapport à l'idéographie : Représentation d'une idée par des signes qui en figurent l'objet. Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 1932-1935.

³ [Jencks, 1979], p. 131

Certes, un bâtiment ne parle pas, mais quand il est devant nous, nous le regardons, nous le lisons : le bâtiment nous donne des messages sous forme visuelle. De cette voix que nous entendons, émane des idées d'architectes ou des regards de spectateurs. A proprement parler, ces deux acteurs font parler le bâtiment. De cette manière muette, le bâtiment se met à parler, le bâtiment parle.

Nous nous demandons par la suite : si le bâtiment parle, de quelle manière parle-t-il ? La manière de parler du bâtiment est une forme de communication, une représentation visuelle, une expression figurale. Métaphoriquement parlant le bâtiment parle silencieusement en figure. En tant qu'architectes, comme tout autre concepteur, nous recherchons donc des manières de faire parler l'objet, faire saisir les idées, figurer les idées, les représenter afin de les rendre visibles, lisibles. Alors nous nous demandons comment réaliser ce processus qui consiste à « écrire l'idée »⁴, représenter le sens silencieux de l'architecture, précisément grâce à la figuration architecturale ? De plus, comment les manières de représenter peuvent-elles être efficaces, simples et accessibles ?

Si le bâtiment parle, de quoi parle-t-il ? Nous, architectes, parlons souvent de nos intentions : « j'ai voulu faire un bâtiment en forme de A » ; or nous entendons dire souvent que « ce bâtiment ressemble à B » ; cet écart entre conception et perception comme « L'exploration de figurativité (que l'on nomme iconicité, dans d'autres traditions de pensée) en architecture reste donc une question importante, à la fois du point de vue anthropologique et architecturologique. [...] la perte de figurativité est un cas particulier de la perte d'information. [...] Il semble que ce problème de la perte de figurativité dans le processus de conception soit formellement identique à celui que posent les langues graphiques à forte valeur iconique. [...] comme la langue graphique chinoise »⁵.

⁴ Écrire l'idée, dans un autre sens, 写意 Xieyi en chinois, est une méthode de représentation dans la peinture traditionnelle chinoise qui utilise des traits simplifiés pour exprimer les idées, l'état d'esprit de l'objet, et qui laisse libre cours aux impressions et émotions de l'artiste. Un grand maître de la peinture chinoise, Zhang Daqian, disait que Xieyi indiquait le fait de dessiner l'essence des êtres.

⁵ [Raynaud, 2002], p.57

2. Hypothèse « si le bâtiment parlait ... »

À partir des questions précédentes, nous recherchons un langage pour faire parler le bâtiment, un langage qui est à la fois visible et lisible, signifié et signifiant, tel est notre objet de recherche. Par conséquent, nous proposons une hypothèse analogique : si le bâtiment parlait, il parlerait chinois. Ce qui oriente nos recherches principalement vers l'étude des rapports entre langage et figuration architecturale : à l'intérieur de ce champ hybride, nous proposons une approche plus spécifique, un référentiel comme la langue graphique chinoise qui « constitue un objet architecturologique »⁶.

« Les deux grands types d'écritures dans le monde moderne sont le type alphabétique et le type chinois. [...] À la différence des alphabets, où l'unité graphique, la lettre, correspond à un phonème non signifiant, le caractère chinois est signe linguistique complet (signifiant et signifié) »⁷. La langue chinoise est « restée la dernière langue idéographique⁸ du monde. S'il y en a eu d'autres, le chinois est le seul système idéographique en revanche à avoir survécu, à ne pas avoir été supplanté par le système phonétique, apparu plus commode »⁹, elle « repose sur des bases figuratives (iconiques) indéniables »¹⁰, à la fois linguistiques et figuratives. Elle est un système de représentation qui véhicule des significations complexes de manière visible et simple : « [...] encore aujourd'hui, l'écriture chinoise est partiellement fondée sur la représentation directe des idées par des signes »¹¹. La langue chinoise figure et signifie pareillement, elle peut présenter la pensée la plus profonde par des moyens les plus simples : « [...] pour les idéogrammes chinois : chacun d'entre eux est relié à une image qui renvoie à une, ou plus souvent encore à plusieurs significations. C'est ce qui fait à la fois la richesse et la

⁶ *Ibid.*, p.188.

⁷ [Alleton, 2007], p.241-244

⁸ Qui a rapport à l'idéographie : Représentation d'une idée par des signes qui en figurent l'objet. Dictionnaire de l'Académie française, huitième édition, 1932-1935.

⁹ [Jullien & Marchaisse, 2000], p.154.

¹⁰ [Raynaud, 2002], p.188

¹¹ [Lévy, 1991], p.121

difficulté de la langue chinoise »¹². Toutes ces particularités que la langue chinoise possède, seraient justement ce que nous cherchons sur le chemin de la conception architecturale et celui de sa représentation graphique. De ce fait, l'écriture figurative chinoise pourrait être un référentiel intéressant pour le langage architectural accordé à notre ère contemporaine.



Figure 1 Les traits élémentaires

D'une manière plus poussée, l'écriture chinoise peut être comprise « comme un modèle de connaissance heuristique, lorsqu'il s'agit d'explorer les possibilités de construire une forme générale de savoir, basée sur la combinaison d'éléments simples »¹³. Du point de vue formel, chaque caractère chinois est composée de traits qui selon l'analyse commune sont distincts des cinq traits élémentaires, identifiés d'après leur direction principale, abstraction faite de différences secondaires : ce sont l'horizontale, la verticale, la diagonale à gauche, la diagonale à droite (le point– segment très court -), le crochet (voir 1). Ces traits, groupés en plus ou moins grand nombre, forment les caractères simples qui ont « un effet de l'illusion iconique »¹⁴, et les caractères complexes qui sont « la combinaison de deux ou plusieurs caractères simples »¹⁵. De ce fait, nous observons que l'écriture chinoise est caractérisée comme un système de combinaisons composé par un certain nombre d'éléments simples récurrents. Ainsi, dans le même ordre d'idée, sous l'angle du langage de l'architecture, si « l'architecture est nécessairement complexe et contradictoire »¹⁶, il serait possible « d'appréhender la conception

¹² [Fingerhuth, 2006], p.105

¹³ [Alleton, 2008], p.87

¹⁴ [Alleton, 2007], p.256

¹⁵ [Alleton, 2008], p.42

¹⁶ [Venturi, 1976], p.59

en terme de complexité»¹⁷. Alors, comment matérialiser cette conception de « complexité » qui se traduit dans les idées « hybrides », « ambiguës », « conventionnelles », « redondantes », « contradictoires » et « équivoques »¹⁸ ? Comment rendre les concepts plus accessibles et lisibles? De plus, est-il possible de représenter les objets complexes, riches en signification, de manière la plus efficace, la plus simple, la plus économique possible et que cela corresponde aux demandes techniques, sociales, esthétiques ainsi que pédagogiques d'aujourd'hui? Ces observations peuvent conduire à transformer notre hypothèse. Elle peut être alors reformulée de la façon suivante : si le bâtiment parlait, il parlerait une langue formellement simple¹⁹. Par rapport à l'hypothèse d'Alain Farel : « l'architecture est intrinsèquement complexe, et [...] il est temps de reconnaître cette complexité », nous avons envisagé parallèlement l'hypothèse supplémentaire à savoir que l'architecture est formellement simple, et qu'il est temps de reconnaître cette simplicité. Cela est sans doute audacieux mais comme dit Leonardo da Vinci, « La simplicité est la sophistication ultime».

3. Matières et méthodes envisagées

3.1 Recherches hybrides

À partir de nos postures épistémologiques et de nos hypothèses par analogie, nous envisageons de rechercher des références littérales et multimédias dans trois champs principaux : figuration architecturale, théories du langage et langue chinoise. Il s'agira notamment d'analyser les rapports entre ces trois champs. La démarche de nos recherches

¹⁷ [Boudon, 1994], p.194

¹⁸ [Venturi, 1976], p.59

¹⁹ La notion de « simple » d'après André Jolles in [Jolles, 1972] : « Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage peut à la fois vouloir dire et signifier l'être et l'événement, nous dirons qu'il y a naissance d'une Forme simple ». p.42

emploie les moyens suivants en trois parties, correspondant à trois niveaux de fonctionnement : 1/ Visibilité-Lisibilité ; 2/ Simplicité-Complexité ; 3/ Perception-Conception.

3.1.1 Visibilité – Lisibilité

La première partie « visibilité et lisibilité » propose une réflexion sur le rôle de la figuration architecturale et le rapport entre langage et architecture dans le processus de la « perception-conception »²⁰ : « Le terme de figuration désigne à la fois l'acte de figurer et son résultat : la figure produite »²¹, il s'agit à la fois de produire une figure et de rendre visible par une figure, de figurer et de regarder, de concevoir et de percevoir. D'après Boudon, « figurer c'est énoncer. C'est rendre un objet visible aux sens et à l'esprit »²², c'est énoncer une demande transformé en une figure qui fait sens pour le corps social. En ce sens regarder c'est lire, figurer c'est écrire. Comme Marcel Duchamp a rattaché la perception à la lecture : « Ce tableau-ci est à lire, il n'est pas à regarder [...] les regardeurs font le tableau »²³. Du regarder au lire, du visible au lisible, c'est donc un processus de la perception pour les spectateurs. À l'inverse, pour les architectes, l'objectif et le travail est de transformer l'objet du lisible au visible, c'est-à-dire rendre visible le programme, les intentions, les idées etc. par une forme matérielle, donner un sens à une figure vide, autrement dit, la création des architectes est une autre forme de l'écriture. Alors, cette écriture concerne tout autant la visibilité que la lisibilité et que nous ne pouvons pas contourner le domaine linguistique. Il existe déjà de nombreuses analogies entre l'architecture et le langage, et en donnant aux termes un sens large, nous parlons souvent de « mot », de « phrases », de « rhétorique », de « syntaxe » et de « sémantique » architecturaux. Par exemple, la notion d' « architecture parlante »²⁴ du XVIIIe siècle, l'application de la linguistique à l'architecture (comme chez Robert Venturi ou Peter Eisenman, ou d'ordre linguistique comme chez John Summerson ou d'ordre sémiotique chez Charles Jencks) (voir

²⁰ [Estevez & Tiné, 2007]

²¹ [Boudon & Pousin, 1988], p.5

²² *Ibid.*, p.94

²³ [Duve, 1989], p.43

²⁴ Cet art qui consiste à reproduire et exprimer dans la forme de l'édifice sa fonction ou son identité est appelé "architecture parlante", et qui fut une composante essentielle de l'enseignement à l'École des Beaux-Arts vers la fin du XIXe siècle.

Fig.2 : dessin d'après R.Venturi) nous montre évidemment le rapport entre la figuration architecturale et le langage. C'est bien pourquoi nous choisissons la langue graphique chinoise, une écriture figurative, à la fois visible et lisible, comme objet de notre recherche.

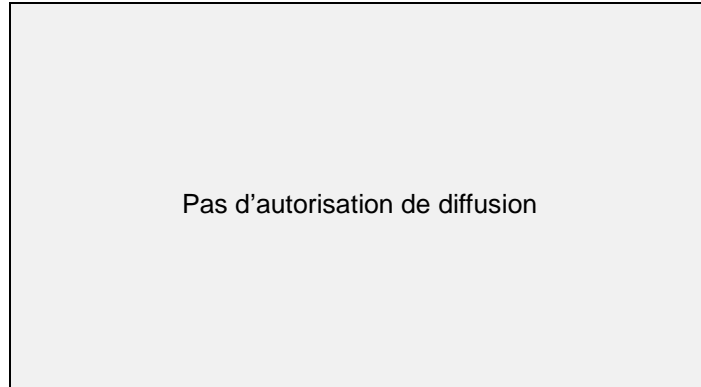


Figure 2 Dessin d'après R. Venturi

3.1.2 Simplicité – Complexité

La deuxième partie « simplicité et complexité » consiste à analyser les concepts de la langue graphique chinoise et leur influence sur l'art traditionnel chinois. Nous présentons d'abord les différentes méthodes des formations et les évolutions graphiques des caractères chinois (voir Fig.3). « [...] une étude de la figuration ne se limitera pas aux figures, aux dessins, mais elle portera également sur leur formation. Autrement dit, nous nous intéresserons principalement à la production des figures »²⁵. En général, nous étudions deux processus de la production des caractères chinois : d'une part, l'évolution technique montre que l'effet du support matériel pour la figuration des caractères : des os divinatoires et des écailles de tortue, des vases de bronze, des pierres, des lamelles de bambou, jusqu'aux papiers du riz ; des formes instables, irrégulières aux formes carrés, régulières, des figuratives aux abstraites,

²⁵ [Boudon & Pousin, 1988], p.5

l'écriture commence à courir ; d'autre part, selon la théorie de la formation des caractères chinois « Liu Shu »²⁶, nous tirons six schèmes d'actions créatives :

1)- ressembler : les caractères ressemblent à la forme réelle ;

2)- indiquer : ajouter certains signes indicatifs (graphiques, abstraits) sans aucun sens objectif aux caractères existants ;

3)- associer : les caractères associent deux ou plus signes idéographiques (à partir des deux premiers) à un nouveau caractère, pour présenter un nouveau sens ;

4)- dériver : une famille des caractères dérive d'un même signe existant ;

5)- transformer : les caractères transforment une partie de forme mais gardent le sens ;

6)- emprunter : emprunter les caractères connus pour présenter les inconnus. De ce fait, nous observons un processus de création depuis le petit nombre jusqu'au multiple, depuis les formes simples jusqu'aux sens complexes, depuis les dessins simples jusqu'aux signes complexes. Il s'agit donc d'un processus de passage du simple au complexe, un processus répondant à la demande d'efficacité, de rapidité et d'esthétique.

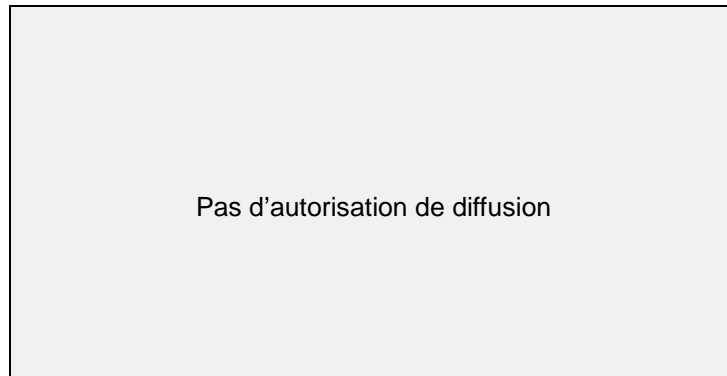


Figure 3 Caractère « loger / logement »

²⁶ Liu Shu (六书) : six méthodes des formations sont classifiés par Xu Shèn, auteur du Shuowénjiezi (说文解字, Une analyse et une explication des caractères) aux environs de l'an 100 (58-147) est considéré comme le premier dictionnaire de l'histoire chinoise et reste encore aujourd'hui la tope référence pour toute étude sur la genèse des caractères chinois. Xu Shèn a regroupé les caractères en six catégories : pictogrammes, indicateurs, idéogrammes, idéo-phonogrammes, transferts, emprunts.

Nous y étudions aussi les relations qui ont été observées, à partir de l'évolution des caractères et des exemples architecturaux, entre le caractère chinois et l'architecture des temps anciens. « [...] le caractère chinois est un fossile vivant, puisque le vocabulaire architectural soi-même pourrait fournir un « miroir » exact et profond de la culture architecturale chinoise »²⁷. (voir fig.3)

Ensuite notre approche voudrait nous amener vers un approfondissement de la compréhension des caractères chinois, d'un point de vue psychologique, pour observer comment les caractères chinois ont été créés et fonctionnent comme un système de création idéographique. De plus, pour étudier ce système idéographique, nous devons nous interroger sur le rôle que jouait ce « fossile vivant » sur l'art traditionnel chinois. « Un tel système d'écriture – et la conception du signe qui le sous-tend – a conditionné en Chine tout un ensemble de pratiques signifiantes telles que – outre la poésie – la calligraphie, la peinture, les mythes, et, dans une certaine mesure, la musique. [...] un artiste s'adonne à la triple pratique poésie-calligraphie-peinture comme à un art complet »²⁸. Dans cette « triple pratique », nous allons étudier plus particulièrement : « l'extrême proximité entre visible et lisible »²⁹ ; l'aspect visuel de la calligraphie et la transition de l'écriture à la calligraphie, d'un outil pratique à un art visuel ; les manières de la représentation de la peinture chinoise : les techniques, les couleurs et la mise en page ; l'utilisation des éléments graphiques par la poésie et les rapports « image – texte », « idée – scène »³⁰ dans les œuvres poétiques. De ce corpus complexe, nous tenterons de mettre en lumière l'essence commune entre l'écriture et l'art ; l'essence et l'esprit inhérent à leur représentation ; la simplicité d'une manière d'« écrire l'idée ».

²⁷ [Chen HeSui, 2005], p.4

²⁸ [Cheng, 1977], p.15

²⁹ [Kerlan-Stephens & Sakai, 2006], p.12

³⁰ « idée-scène », le terme yi-jing en chinois, il a été proposé par le grand poète chinois Wang chanling 王昌齡 (698-756), dans son œuvre il a écrit que le poème a trois jing (scène): Wu-jing: « objet-scène », Qing-jing: « sentiment-scène » et yi-jing: « idée-scène ». Selon François Cheng, « yi-jing [...] est devenue, en Chine, le critère le plus important pour juger de la valeur d'une œuvre poétique ou picturale », in [Cheng, 2006], p.42

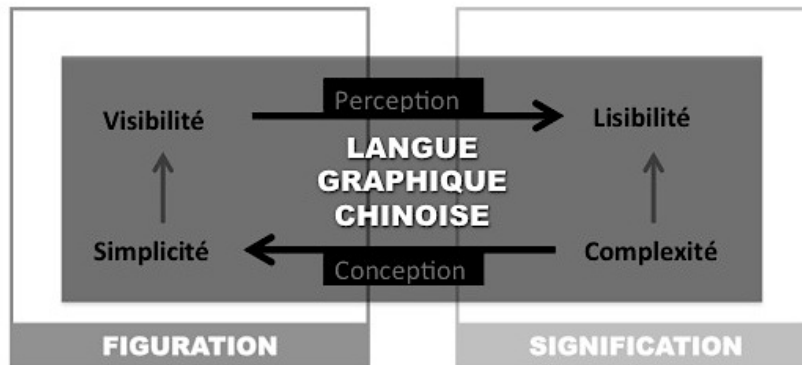


Figure 4 Schéma de fonctionnement des champs hybrides

3.1.3 Perception - Conception

Dans la troisième partie nous comparons les processus de la perception-conception entre la figuration architecturale et celle de la langue chinoise : dans les deux premières parties, nous avons considéré : 1/ les rapports « visibilité-lisibilité » dans le processus de la perception depuis les figures visibles jusqu'au sens lisible, de la figuration au langage, comme les regards sur les caractères chinois ; 2/ les rapports « simplicité-complexité » dans le processus de la conception : depuis les idées complexes jusqu'aux formes simples, du langage à la figuration, comme les concepts des caractères chinois.

Ces deux processus à la fois parallèles et croisés constituent un circuit de la perception-conception (voir Fig.4) : nous observons que le visible et le lisible, le simple et le complexe, se présentent pour nous simultanément sur un même support – la langue idéographique chinoise, et sa figuration est un processus créatif de formes visibles aux concepts lisibles, des formes simples aux significations complexes. Au contraire, dans cette troisième partie nous inversons ce processus, c'est justement un travail qui part de la conception architecturale que nous voulons effectuer : des idées complexes aux formes simples, des concepts lisibles aux formes visibles. « La défiguration des caractères chinois (dans la longue durée) et la défiguration de l'édifice (dans la courte durée du projet) admettent un

traitement parallèle. [...] On observe donc la même articulation des échelles architecturologiques sur l'architecture comme sur la langue graphique chinoise »³¹. En somme, ces trois parties de nos recherches seront un processus de « synchro référence » aller-retour entre la figuration et la langue chinoise.

3.2 Études de cas

Cette partie s'ouvre sur des exemples réels, puisés dans l'art contemporain, dans des travaux urbains et architecturaux, pour comprendre les œuvres réalisées avec des traitements particuliers dans le contexte chinois. Les œuvres choisies sont celles qui pourraient représenter l'art des caractères chinois, ou bien les styles typiquement chinois, ou encore les travaux qui ont attiré l'attention et les critiques du public chinois. Le point de vue et la méthode sont d'ordre sémiologique et rhétorique. Nous tenterons de mettre en évidence les effets de la pensée graphique sur la langue chinoise qui est considérée ici comme moteur, un outil idéographique pour les concepteurs.

3.3 Recherche-action et interdisciplinarité

Pour examiner le fonctionnement de l'outil idéographique de nos recherches, nous envisageons bien entendu la possibilité de placer notre recherche en dialogue étroit avec notre action professionnelle dans l'enseignement. En ce sens pourrait-on parler d'une approche de type recherche-action. Le terme de recherche-action désigne (d'après A. Morin, 1992) une étude visant une action stratégique et requérant une participation des acteurs de la recherche. Un projet expérimental auquel nous participons comme enseignante au département des Arts Caractères Chinois à l'Université de Pékin offre une expérience pédagogique interdisciplinaire, et fournit également un terrain d'étude pour éprouver la pertinence de nos recherches entre théorie et pratique, action et réflexion. Nous avons ainsi organisé un Workshop à Pékin qui s'est

³¹ [Raynaud, 2002], p.188

déroulé sous le thème « écrire l'idée, idéogramme, idée-scène ». Nous avons effectué un travail « écriture-image-objet » en architecture qui témoigne d'un parcours de transition de l'écriture poétique vers l'espace poétique, ainsi que d'une simplicité et rapidité potentielles dans le processus de fabrication, sur la base de la connaissance et de la réflexion de la figuration des caractères chinois.

4. Résultats attendus

Les résultats attendus concernent les éléments suivants :

- Présenter une possibilité d'utilisation d'un nouveau langage architectural – langage idéographique chinois pour la conception et surtout pour la figuration architecturale d'aujourd'hui. Cela en écho à la prévision de Charles Jencks qui écrivait : « l'architecture en tant que langage est beaucoup plus malléable que le langage parlé et soumise à tous les avatars des codes éphémères. [...] Il est vraisemblable que la prochaine génération d'architectes maniera avec assurance le nouveau langage hybride»³².

- Offrir aux concepteurs une référence pour répondre aux questionnements touchant au repère ou identité culturel(le) en architecture ainsi qu'aux rapports entre la contemporanéité et la tradition au niveau de la culture et l'architecture.

- Introduire l'art de la langue chinoise dans le domaine de l'architecture, pour à la fois fournir aux concepteurs en art chinois un soutien de l'architecture, et étendre la dimension de l'Art Caractères Chinois, de l'art graphique à l'art spatial.

- Constituer un ensemble de compétences et d'expériences pour la vie professionnelle en tant qu'enseignant-chercheur. Introduire les outils idéographiques et les manières des représentations traditionnelles dans le domaine didactique d'aujourd'hui.

³² [Jencks, 1979], p.62

1ère Partie :

OBJET DE RECHERCHE

Interroger, Repérer, Supposer

1. Les Départs

« J'aimerais avec toi réfléchir à ceci: Parce ce que c'est une question qui me préoccupe souvent. En fait, la question est de savoir ce qu'est l'architecture »³³.

- Ch.d. Portzamparc

³³ [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.43

1.1 L'aphasie en architecture

1.1.1 Du « grand toit » à la « couronne de l'Orient »

Cette thèse débutait durant l'été 2008, avec une idée générale encore imprécise mais qui est toujours là, à savoir qu'il existe un mode d'expression chinoise en architecture. Cela est presque une question éternelle posée par et aux architectes chinois mais n'a jamais reçu aucune réponse satisfaisante. Ainsi quand 2008 est arrivé, une année extraordinaire pour l'architecture contemporaine en Chine, les événements m'ont montré un autre angle de vue, et ont mis en lumière certaines idées. Les grandes constructions pour les Jeux Olympiques sont apparues à Pékin, et de nombreux architectes étrangers ont travaillé sur ce terrain. Le grand public a jeté davantage de regards vers l'architecture, à ce moment-là, je me suis mise à la place du spectateur plutôt que de l'architecte et j'ai réfléchi à ce que le public disait. Par exemple, sur les nouvelles constructions, les Chinois s'habituent à se poser la question : « à quoi ressemble ce bâtiment ? » Au contraire sur les villes, certains critiquent le fait que « Chine est devenu un pays des 1,000 villes identiques »³⁴. D'autre part, en tant qu'architecte, j'ai souvent vu une demande particulière en Chine dans les documents des commandes: le bâtiment devra avoir l'air chinois, précisément, et intégrer les éléments traditionnelles (la forme, le détail, la structure etc.) de l'architecture chinoise. Il s'agit d'extraire et d'abstraire pour former un caractère à la fois historique et contemporain. D'ailleurs, autant qu'enseignante, j'ai observé que les jeunes étudiants ont parfois posé des questions comme « pourquoi on va rechercher une mode chinoise ? » Ces trois situations différentes, trois aspects problématiques, nous conduisent vers une interrogation sur une fonction fondamentale en conception architecturale : la représentation, qui joue un rôle extrêmement spécial et important dans l'histoire de l'architecture en Chine nouvelle. Selon les différents objectifs (plutôt stratégique et politique mais peu importe avec notre sujet de recherche), nous classifions les attitudes de conception vis à vis de la tradition selon trois grandes catégories : 1/ suivre la tradition ; 2/ être moderne ; 3/ être expérimental.

³⁴ "Minister rails at China, land of a thousand identical cities", The Guardian, le 12 juin, 2007.

1.1.2 Contre/suivant la tradition

Dans les années 50, une nouvelle expression apparaît en Chine : le grand toit (大屋顶), qui devint un très fort courant architectural balayant tout le pays durant cette période-là. A l'origine, Le grand toit est une dénomination générale et aussi un caractère formellement commun de l'architecture traditionnelle chinoise (voir fig.5). Elle se présentait non seulement sur les palais (la cité interdite par exemple), mais également sur les bâtiments de l'habitat, du jardin, et les monuments religieux etc. Comme le dit Liang sicheng (梁思成), le pilote de l'architecture moderne chinoise, « par rapport au toit dans l'architecture occidentale, [...] le toit est hautement accentué en Chine, qui est arrivé à une harmonie entre les aspects de la fonction, la technique et l'esthétique. [...] les courbes et le profil du toit, [...] devient un joli chapeau de l'ensemble du bâtiment, c'est la particularité que d'autres architectures ne possèdent pas. »

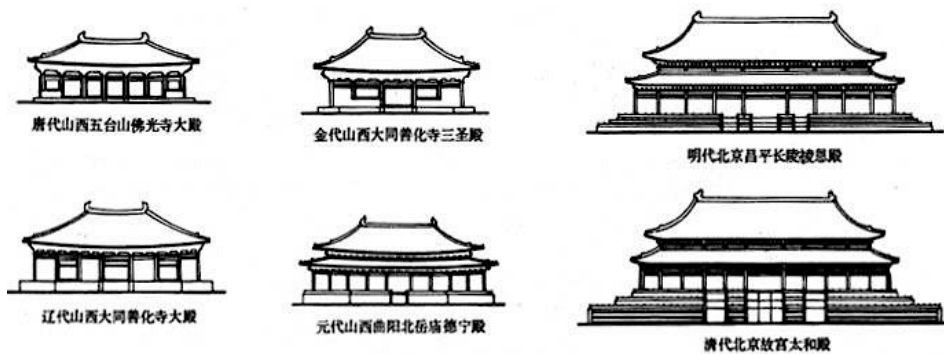


Figure 5 Les toits chinois à différentes époques

« Le grand toit » est donc devenu un composant symbolique dans les années 50, qui a ouvert une porte pour les architectes chinois qui cherchaient « une forme nationale ». Ce « mot » architectural était très répandu mais très critiqué par la suite. Une partie des raisons était à cause de l'environnement social, politique et économique au début de la Nouvelle Chine, « le grand toit était considéré comme une tendance du néo-classicisme ou de l'esthétisme. [...] non seulement cela coûtait plus de temps et d'argent à construire, mais également cela faisait

obstacle aux pragmatiques. Cette soi-disant « grammaire », « lexique » en architecture qui est une théorie du formalisme »³⁵.

D' autre part, la plupart des architectes de cette époque est incapable de rechercher et de concevoir la « forme nationale », par conséquent, ils ont imité l'architecture ancienne et construit de nombreux bâtiments semblables, ce qu'on appelle « le grand toit » qui a presque remplacé la définition originale est devenu un nouveau style à la mode à ce temps-là. Ce genre de bâtiment, avec la partie principale au style moderne en bas et un grand toit chinois ajouté en haut (comme la fig.6), a donné une impression de discordance, comme « si les édifices étaient habillés d'un costume à l'occidentale avec un chapeau chinois », commente Liang sicheng à 1944 dans son ouvrage « l'histoire de l'architecture chinoise ». Pour lui, cette architecture « révèle que les concepteurs manquent de connaissance sur l'architecture chinoise, [...] il faut apprendre les nouveautés pour nourrir notre base originaire, et éviter de copier et d'imiter ». Cependant, sous les contraintes sociales et économiques, les architectes à cette époque étaient dans un stade débutant, l'architecture du « grand toit » a donc occupé la place principale. Il semble que n'importe quel type de bâtiment, une fois ajouté un « chapeau » est devenu de style national, une architecture moderne chinoise. Mais est-ce bien une architecture moderne chinoise ? Qu'est-ce qu'un vrai style chinois ? La Chine n'a pas eu suffisamment de temps pour réfléchir à ces questions et les développer, le grand toit s'est heurté à une critique complète dans les années 50 et a été ensuite rejeté.



³⁵ 《反对建筑中的浪费现象》，人民日报，1955年3月28日第一版。《Lutte contre le gaspillage en architecture》，Le Quotidien du Peuple, le 28 mars, 1955. Traduction par Chen Bao.

Figure 6 Grand Hôtel du Palais, Pékin

1.1.3 Etre moderne !

En abandonnant « le grand toit », l'architecture chinoise accueillait l'ère moderne, démarrait un processus de « modernisation ». À cette époque, les métropoles chinoises ne cessent pas de construire des milliers des bâtiments au style international, soviétique, américain, européen etc. ; la concurrence de hauteur entre les gratte-ciels ne cesse pas de se développer ; l'architecture chinoise ne cesse pas de suivre le pas des Occidentaux. Alors, en même temps une partie des architectes et des étudiants en architecture ne cessent pas de se demander, où se trouve le style chinois ? Quel style s'adapte à notre époque, le « national » ou l'« universel » ? Une série d'essais continus, et de nombreux travaux ont construit selon une « forme chinoise » ou « esprit chinois ». Par exemple, l'architecte Ieoh Ming Pei, ne cesse d'incarner une forme du « jardin chinois » (Fig.7) dans ses œuvres en Chine : l'hôtel de la Colline parfumée (Fig.8), Musée de Suzhou. S'inspirant de la tour traditionnelle, l'agence d'architecture SOM a construit la Tour Jin Mao à Shanghai (Fig.10), qui réinterprète explicitement la forme ancienne (Fig.9) en termes contemporains.



Figure 7 Jardin Liu, Suzhou

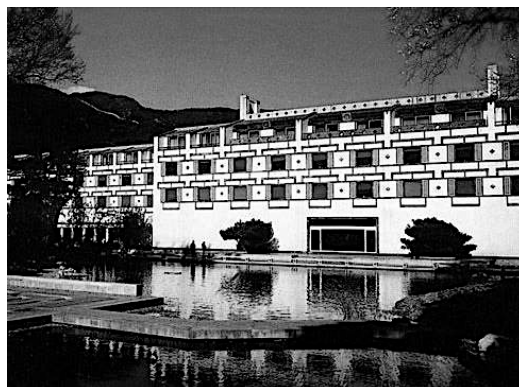


Figure 8 Hôtel de la Colline Parfumée, I.M.Peï, Pékin



Figure 9 La tour traditionnelle



Figure 10 La tour Jin Mao, SOM, Shanghai

1.1.4 Terrain d'essai

Autour des constructions de Pékin olympique, le débat évolue : « Pékin n'est pas le laboratoire des architectes étrangers... » versus « il faut avoir une attitude ouverte pour élever véritablement la qualité de l'architecture chinoise ». De ce fait, comment concevoir un bâtiment en Chine et qui ne deviendra pas un objet étranger dans le contexte ? Cela peut-être une

question commune posée par tous les architectes, chinois ou étrangers, qui travaillent en Chine. Le débat ne s'arrête pas. Deux ans plus tard, l'année 2010, à l'occasion de l'Exposition universelle à Shanghai, qui est aussi une exposition des architectures universelles, chaque pays a construit son propre pavillon pour présenter et représenter, à travers les pavillons, les architectes qui essaient de transmettre les différents caractères de leur propres pays : soit un objet local, soit l'esprit national, soit un récit particulier, soit le style national, etc., comme chacun parle sa langue. Parmi eux, le Pavillon de la Chine (Fig. 11) est sans doute une œuvre qui montre une identité fortement chinoise. Malgré son aspect fonctionnel, esthétique, économique, social, ce qu'on ne peut pas nier dès la première vue, c'est que la première impression de ce bâtiment montre qu'« il est très chinois », ainsi, il a été nommé la « couronne de l'Orient » par le grand public. Néanmoins, un paradoxe vient, car cette couronne orientale qui fait plaisir à une partie de public, soulève beaucoup de question chez les architectes chinois. Dans une lettre ouverte à tous les architectes chinois pour contrarier ce projet très critiqué on peut lire : « c'est un recul historique ! L'éclectisme revient... imaginer combien des bâtiments similaires seront mis en œuvre s'il est réalisé ». Mais il est finalement là, la couronne orientale.



Figure 11 Pavillon de la Chine, Shanghai

À travers les débats précédents, nous trouvons que l'essence de ces débats est de discuter l'architecture d'aujourd'hui en Chine, doit-elle être « chinoise » ou « universelle » ? S'il doit être chinois, comment pouvons-nous mieux représenter la forme « chinoise » ? L'objectif commun de ces débats est au fond de rechercher une forme adaptée capable en architecture de représenter l'origine chinoise - « design in China » et non « made in China ». Autrement dit, rechercher un langage architectural chinois, or, avant tout, une question peut-être plus

essentielle se pose à nous, les architectes d'aujourd'hui, est-ce que nous pouvons suffisamment et précisément exprimer nos idées à travers l'objet architectural ? Peu importe qu'il soit chinois ou universel. Cette question revient donc au problème de la représentation.

Malgré tout, ce genre de tentative de produire une architecture « chinoise » n'était en fait qu'une goutte d'eau dans la mer par rapport aux milliers de « nouveaux » projets architecturaux aujourd'hui partout en train de se réaliser dans chaque ville en Chine (il y a déjà plus de cent villes chinoise avec plus d'un millions d'habitants), et la plupart des constructions existantes ont l'air moderne, contemporain, étranger, etc. Nous avons déjà vu l'urbanisation, la modernisation dans les métropoles chinoises, pourrions-nous imaginer, ce qu'il en résultera? « Les milles villes identiques » ?

A travers les trois phases ci-dessus, nous remarquons un fort désir de représentation, d'un certain point de vue, l'architecture, la ville en Chine est devenue un outil d'expression, un porte parole, un symbole à représenter l'image du pays pour transmettre les messages comme : « c'est la Chine nouvelle », « c'est un pays moderne international », « bienvenue tout le monde ». L'écrivain Philippe Sollers a affirmé que « la Chine, ne se fait pas sentir dans toute la lourdeur et la violence de l'architecture, mais que le thème clé, pour la Chine, est bien la transformation »³⁶. Sous l'angle de la théorie de communication, nous ne pouvons pas nier que l'architecture de représentation était un très grand succès, les messages sont lisibles, transparents et parfaitement distribués par architecture, cependant qu'en est-il sous l'angle de l'architecture ? Ici nous sommes obligés de rappeler la définition de « l'architecture » et « l'architecte » dans l'histoire de la Chine. A l'inverse des Occidentaux, les architectes en Chine ancienne sont ignorés même méprisés, à proprement parler, il n'a pas effectivement existé de mots comme « architecte » et « architecture », mais plutôt « artisan » et « construction », parce qu'il est considéré comme un métier manuel. La fonction de « concepteur » est souvent prise par les lettrés, les peintres, les fonctionnaires même les empereurs. Par conséquent, l'urbanisme et l'architecture en Chine ancienne ont surtout interprété un rôle symbolique

³⁶ [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.65

représenté le symbole de pouvoir, la classe sociale et le goût de la vie. Après avoir été importée en Chine, l'« architecture », une discipline occidentale commence sa vie ailleurs, se balance, se débat entre son origine et sa présence. Voilà une cause fondamentale et innée de la difficulté de l'« architecture » chinoise, rechercher un mode de l'expression chinoise en architecture est comme demander à un Occidental de parler le chinois. C'est le cas de l'architecture chinoise qui depuis longtemps manque d'une volonté plus que d'une capacité à s'exprimer. Maintenant cela commence à changer, de plus en plus de Chinois retournent chercher l'identité culturelle, la particularité nationale, les architectes ne peuvent plus esquiver le problème de « l'architecture chinoise ». Pour trouver un traitement possible et démarrer notre recherche, nous voudrions emprunter un mot médical capable de décrire et d'interpréter au mieux ce phénomène architectural: l'aphasie.

1.1.5 Maladie de l'architecture : l'aphasie ?

« Dès le seizième siècle, la maladie de l'architecture est visible », déclarait Victor Hugo dans Notre-Dame de Paris. D'après lui, l'architecture moderne ne reste qu'une peau, l'architecture se meurt dans la littérature. Quand nous regardons l'architecture d'aujourd'hui, nous nous questionnons : quelle serait la maladie de l'architecture à notre ère ? Et nous trouvons que cette maladie n'échappe jamais au langage, à la littérature, cette maladie, nous l'appellerions l'aphasie.

Le mot « aphasie » vient du grec « phasis » (parole) et signifie « sans parole ». Il désigne la perte partielle ou totale de la faculté de s'exprimer et de comprendre le langage, (...) L'aphasie est également le décalage entre l'idée que le malade veut exprimer et celle qu'il exprime vraiment³⁷. Il s'agit d'un trouble de la parole; s'il éprouve des difficultés à choisir ses mots, à les combiner pour faire des phrases ou même à comprendre leur sens, on dira plutôt qu'il a un problème de langage. L'aphasie est un trouble du langage auquel s'ajoutent souvent des difficultés de parole; elle entraîne des perturbations tant de l'expression que de la

³⁷ <http://www.vulgaris-medical.com/encyclopedie/aphasie-533.html>

compréhension du langage³⁸. Ce symptôme est justement correspondant là ce que nous avons rencontré et analysé dans la partie précédente.

Nous faisons un peu de recherche suivant sur l'origine et le traitement de l'aphasie dans une attitude transdisciplinaire, nous essayons de nous appuyer sur des domaines d'étude a priori totalement étrangers à l'architecture afin d'aider à explorer des voies nouvelles, à faciliter la compréhension de la complexité du problème.

Alors, à quoi sont dues les aphasies ? Nous savons que le cerveau se compose de deux parties, appelées hémisphères cérébraux. Chaque hémisphère contrôle diverses activités. L'hémisphère gauche, dans la majorité de la population, est aussi responsable du langage (expression, compréhension, lecture et écriture), sauf pour certaines langues orientales et extrême-orientales, qui ont un autre mode de fonctionnement (chinois, japonais), et ceci étant dû au système de représentation graphique de la langue qui s'appuie plus sur une idée (idéogramme) que sur un fonctionnement du type : un signe égale un phonème. Plus spécifiquement, dans environ 90 à 95 % des cas de troubles du langage post-lésionnels (aphasies), le dommage est localisé dans l'hémisphère cérébral gauche. Les atteintes de l'hémisphère droit sont responsables des 5 à 10 % restants des cas d'aphasie³⁹. Alors, « on s'est demandé, à partir des années soixante-dix, ce qui se passe pour l'écriture chinoise. Si lire des caractères chinois revient à reconnaître des formes, on peut prédire une supériorité de l'hémisphère droit, dont les fonctions concernent plutôt la perception de l'espace et des images (champ visuel gauche). La plupart des travaux menés jusqu'en 1979 allaient effectivement dans le sens d'une différence de localisation cérébrale entre écriture chinoise et écritures alphabétiques »⁴⁰.

Dans son texte, Viviane Alleton fait du point de vue psychologique, une comparaison intéressante entre l'écriture et l'aphasie : Les études neurologiques sur la langue et l'écriture

³⁸ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Aphasie>

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ [Alleton, 2003]

ont permis d'aller beaucoup plus loin. Elles ont commencé par l'observation des aphasiques. Puis, les psychologues ont mis au point des séries d'expériences à base de tests afin de déterminer les processus cognitifs en jeu dans la lecture, aussi bien pour des sujets normaux que pour des aphasiques. La mise en relation des différents types d'aphasie avec des lésions à telle ou telle partie du cerveau a amené de longue date les psychologues à étudier la localisation des facultés du langage. On sait maintenant que, dans l'ensemble, pour les droitiers, l'identification des formes du langage est plus rapide quand elle est contrôlée par l'hémisphère cérébral gauche. Les auteurs concluent que le recours au phonique n'est pas toujours nécessaire pour identifier les caractères chinois, mais qu'il facilite la lecture quand il y a une difficulté, et surtout qu'il est indispensable à la perception cohérente d'un texte (afin de garder les mots suffisamment longtemps dans la mémoire de travail). En revanche, il valait la peine de tester l'hypothèse selon laquelle la complexité graphique des caractères chinois exigerait des lecteurs une mémoire visuelle et spatiale particulièrement développée.

Bien que le résultat ne soit pas déterminé, nous prenons en compte le rôle particulier de l'écriture chinoise - sa valeur référentielle pour traiter et comprendre le problème aphasique, de ce fait, est-ce que nous pourrions en profiter pour affronter le problème aphasique dans le domaine de l'architecture, spécialement en Chine ?

Le « toit » chinois, la tradition architecturale, l'identité culturelle, le repère d'aujourd'hui ...ces problèmes que nous avons évoqués dans cette partie, comme une sorte de « maladie » attachée à la conception architecturale, dans l'évolution architecturale depuis les années 50 en Chine. Ce genre de « maladie », nous avons donc utilisé une terminologie médicale - « l'aphasie » - pour décrire une sorte de problématique similaire dans le domaine de l'architecture, à savoir pour la difficulté sur l'expression et la compréhension de la conception architecturale (vernaculaire). En plus, ce n'est pas une « maladie » unique en architecture chinoise (mais qui apparaît probablement plus évidente en Chine que dans les autres cultures, nous allons en découvrir des raisons originaires dans la 2^e partie de thèse), mais plutôt une « maladie » générale, dure, répandue qui existe et gêne depuis toujours, et qui est largement abordée depuis le post-modernisme. Précisément et concrètement, depuis que Charles Jencks a publié « le langage de l'architecture post-moderne » dans les années 80, nous hésitons

toujours dans « le troisième labyrinthe renvoie métaphoriquement à la pensée humaine, et à ce qui constitue l'une de ses caractéristiques majeures : le langage »⁴¹. C'est donc à cette hypothèse de liaison entre langage et architecture que nos problématiques conduisent.

⁴¹ [Farel, 1991], P.160

1.2 « Peut-on penser sans le langage ? »

A travers la partie précédente, le problème nous conduit depuis l'architecture jusqu'au langage, de l'un à l'autre, deux disciplines apparemment différentes mais inséparables. Pour démarrer les recherches de rapports entre les deux domaines dans cette partie, nous voulons emprunter ici le titre du chapitre « peut-on penser sans le langage ? » de Christian de Portzamparc dans « Voir Écrire », l'œuvre enregistrée à partir de la conversation entre Christian de Portzamparc et Philippe Sollers, entre un architecte et un écrivain, dans lequel l'architecte a évoqué une réflexion ci-dessous et qui est également la première question pour une étude du rapport architecture-langage :

« J'aimerais avec toi réfléchir à ceci: comment pense-t-on avec et sans le langage? Parce ce que c'est une question qui me préoccupe souvent. En fait, la question est de savoir ce qu'est l'architecture »⁴².

Depuis ce passage, la question qui apparaît premièrement est de réfléchir le rapport pensée-langage et selon deux conditions possibles : comment pense-t-on avec le langage ? Comment pense-t-on sans le langage ? Mais en arrière plan, une vraie question essentielle que nous voulons saisir, c'est de se demander quel est le rôle du langage pour la pensée, à la place de l'architecte, est-ce que le langage est nécessaire pour penser l'architecture, et quelle est la condition quand on pense l'architecture sans et avec le langage ? Plus fondamentalement, est-ce qu'il y a un contact entre ces deux disciplines différentes ? Et quel est le contact entre celles-ci ?

Cette réflexion nous amène d'abord à chercher qu'est-ce que le premier pas du processus de la conception architecturale ? Penser, évidemment. Penser à une idée (ou intention, notion, concept), penser au programme, penser à la fonction, penser à la forme etc. Ensuite, agir... Mais pense-t-on avec ou sans le langage ? Selon Hegel, « on croit ordinairement [...] que ce qu'il y a

⁴² [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.43

de plus haut c'est l'ineffable... Mais c'est là une opinion superficielle et sans fondement ; car en réalité l'ineffable c'est la pensée obscure, la pensée à l'état de fermentation, et qui ne devient claire que lorsqu'elle trouve le mot. Ainsi, le mot donne à la pensée son existence la plus haute et la plus vraie. [...] C'est dans les mots que nous pensons»⁴³. En plus, pour la tradition de l'Occident depuis les Grecs, depuis le cogito, hors le langage il n'y a pas de pensée, la langue en est le véhicule unique⁴⁴. De ce point de vue, la pensée est sans doute présentée par le langage.

Langage, il faudrait se demander ce qu'on appelle « langage », l'usage de ce mot peut nous guider. Selon la définition⁴⁵, langage est la faculté que les hommes possèdent d'exprimer leur pensée et de communiquer entre eux au moyen d'un système de signes conventionnels vocaux et/ou graphiques constituant une langue. A partir de cela, nous pouvons savoir que le langage ne se borne pas au langage naturel (un système de signes conventionnels vocaux, par exemple, le discours) mais aussi un langage sémiotique (un système de signes graphiques, par exemple, le texte, le dessin, etc.). De ce fait, au niveau de l'architecture, le langage naturel sera la représentation orale, et le langage sémiotique sera traduit par la notice, le dessin, la maquette même le vidéo, au moyen visuel et visible, soit la représentation graphique et finalement pourra être une forme architecturale – un bâtiment. Dans ce sens, nous pouvons donc confirmer que sans le langage, on ne peut pas exprimer une pensée, les architectes ne peuvent pas exprimer les idées, non plus les matérialiser. Le langage est un moyen de communication, et il serait également un moyen de lier ou transformer la pensée en matière (précisément la production matérielle d'objets architecturaux). Comme l'écrit de H.Hertzberger dans Leçons d'architecture : « La langue est un instrument collectif, [...] les architectes l'utilisent pour donner forme à leur pensées... »⁴⁶.

Cependant, les architectes ne sont pas tout à fait d'accord sur ce point de vue. Christian de Portzamparc pense que « pour comprendre et bâtir la ville il faut une vision, des visions, des

⁴³ Hegel, Philosophie de l'esprit, § 463.

⁴⁴ [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.47

⁴⁵ <http://www.cnrtl.fr/definition/langage>

⁴⁶ [Hertzberger, 2010], p.147

émotions, des enthousiasmes, les analyser, les transmettre, penser avec et se mettre en question. Nous sommes nécessairement entre l'émotion et la connaissance, parce que c'est avec cela que l'on fait de l'architecture, avec des visions, pas avec des descriptions. » Il ajoute ailleurs : « Un projet d'architecture, on ne le pense pas avec le langage. Je fais des opérations avec des schèmes, avec des impressions, je fais des bouts de dessins, je colle trois photos [...] je n'ai pas l'impression de penser nécessairement avec le langage »⁴⁷. En fait, il pense plutôt que l'architecture correspond à une « faculté de voir »⁴⁸, qui prend pour support la représentation graphique d'après lui. Pourtant cela, relève justement d'un langage selon notre définition précédente : un langage sémiotique. Avec cette explication, nous ne pouvons plus douter de la nécessité du langage pour la représentation de pensée, la pensée architecturale.

En plus, même en supposant qu'un projet (précisément une forme) d'architecture n'est pas conçu avec des « descriptions », mais avec des « visions », des « émotions », des « impressions », pense-t-on pour autant sans le langage ? Selon de Portzamparc, le langage est plus que ce qu'on attend de lui, plus qu'un instrument de communication, il est une matrice. Il serait alors intéressant de voir si le langage est la condition absolue de la pensée. Parce que en tant qu'architectes, on sait que tout ce qui est lieu, espace, « ne peut pas se dire », et échappe au langage⁴⁹. Alors, de ce point de vue, nous pouvons nous demander si le problème de l'espace est qu'il « ne peut pas se dire », ou bien qu'il ne peut pas bien se dire, ou qu'il n'a pas besoin de se dire ?

En tant qu'architectes, même si nous croyions que le langage soit un caractère propre de l'architecture, nous nous posons souvent la question d'une pensée sans langage. Pourquoi ? Parce qu'en réel l'espace n'est pas facile à intégrer au langage, « l'espace échappe au langage »⁵⁰. Parce que « La limite du langage se montre dans l'impossibilité de décrire le fait qui correspond à une proposition (qui est sa traduction) sans, justement, répéter la

⁴⁷ [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.44, p.50

⁴⁸ Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* : « Peu d'hommes sont doués de la faculté de voir », 1863.

⁴⁹ [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.48

⁵⁰ *Ibid.*, p.50

propositions »⁵¹. Selon de Portzamparc, l'architecte est quelqu'un qui a dû apprendre à manipuler ses sensations, à les penser. Ce qui apparaît à partir de son expérience du métier, c'est que l'espace et le langage, les topos et le logos, le lieu et la formule, sont deux champs rigoureusement distincts, deux milieux parallèles, avec une surface de contact. Indissociables comme l'air et l'eau. Pour lui, l'espace est quelque chose ensemble visible, qui peut être perçu, qui peut être nommé, qui peut être imaginé, l'espace s'exprime directement soi-même.

Par rapport à cette position d'architecte, l'écrivain Philippe Sollers a ajouté et pensé que « sans le langage comme moyen d'expression [...] il y a un langage de lieu [...] », un genre de représentation silencieuse de l'espace :

« Voir le silence, c'est une sorte de langage au sens le plus profond. Penserait-on sans langage ? Il faut dire absolument oui si le langage est une question de représentation verbalisée : je pense donc je suis... Peut-on penser sans représentation ? Oui, nous devons aller plus loin sur cette question du langage sans représentation qui va signaler une expérience poétique. [...] Dans la conscience que nous en avons, le lieu, l'espace, le visible sont fondamentalement irréductibles au langage »⁵².

Par contre, le philosophe Jacques Bouveresse influencé par Wittgenstein, a très bien montré les limites de ce genre d'approche : puisque la distinction en « dire » et « montrer » ne peut pas véritablement se transférer au langage architectural, et parce qu'il n'y a en outre aucun « inexprimable » substantiel que le langage ne pourrait réussir à exprimer mais que nous réussirions à exprimer grâce au langage de l'art⁵³, cela est discutable et nous allons revenir plus loin sur cette affirmation.

⁵¹ Ludwig Wittgenstein, Remarques mêlées, cité par [Poisson, 2007], p.63

⁵² [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.89

⁵³ cf. Mathieu Marion, « Métaphysique, style et expression : l'architecture de Wittgenstein » in [Poisson, 2007]

Enfin, nous soulignons une autre explication qui apparaît très forte et remarquable par rapport à la question : « peut-on penser sans le langage ? » Pensons en effet à celle du Lacan : « l'inconscient est structuré comme un langage ». Devant ce jugement extrême, est-ce que l'on a encore besoin de demander « qu'appelle-t-on penser ? »⁵⁴ Cette situation donne définitivement une place absolue au langage pour penser ou même au delà. Alors, comment on pourrait penser sans le langage ? Comment l'architecte pourrait penser sans le langage ? Si « une idée n'existe véritablement qu'à partir du moment où elle peut être formulée verbalement »⁵⁵ ...

⁵⁴ Le nom français du livre de Martin Heidegger, *Was heisstdenken*, 1951.

⁵⁵ [Hertzberger, 2010], p.148

1.3 Entre langage et architecture, qu'est-ce qui se passe ?

Par les recherches précédentes, nous pouvons confirmer le contact entre langage et architecture, au moins en surface, « indissociables comme l'air et l'eau » selon de Portzamparc, qui a donné une remarque très vivante et imagée sur ce rapport lorsque qu'il a discuté avec Roland Barthes. Ce dernier, a écrit qu'on ferait une sémiologie de l'architecture en décrivant l'ordre syntagmatique et l'ordre paradigmatique que l'on pourrait dégager dans un bâtiment :

*Je lui avais dit: « On a l'impression qu'avec le langage, ici, quelque chose nous échappe, quelque chose se dérobe : l'espace. » Et en substance il avait répondu : « C'est vrai, c'est intelligent, mais peut-être que l'essentiel est perdu. » [...] Il était en train d'écrire *Le Plaisir du texte*. Je lui disais : « L'espace échappe au langage »⁵⁶.*

Ce qui m'intéresse dans cette petite conversation entre de Portzamparc et Barthes, architecte et sémiologue, ce sont deux points principaux sur le rapport langage-architecture que je voudrais développer dans cette section : une branche intègre théoriquement les deux – le langage de l'architecture, plus exactement, la sémiotique de l'architecture; l'autre peut s'interpréter comme une relation métaphorique et réelle - « l'espace échappe au langage », qui est comme la relation entre Tom et Jerry⁵⁷, où Jerry échappe toujours au chat.

Avant d'exposer ces deux points, nous voulons d'abord regarder ce rapport du point de vue historique. En effet, dès 1710, la langue architecturale est codifiée sous l'autorité de l'Académie royale d'architecture, comme son homologue le faisait pour la langue française. Victor Hugo, presque 200 ans auparavant, exprime sa théorie fameuse « Ceci tuera cela. Le

⁵⁶ [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.50

⁵⁷ *Tom et Jerry* est une série américaine de dessins animés produits par la MGM de 1940 à 1958. Ces dessins animés humoristiques ont pour principaux protagonistes le chat, Tom, et la souris androgyne, Jerry. A voir http://fr.wikipedia.org/wiki/Tom_et_Jerry

livre tuera l'édifice », ou encore « L'imprimerie tuera l'architecture » qui monte le rapport entre littérature et architecture dans Notre-Dame de Paris. Pour Hugo, « dès le seizième siècle, la maladie de l'architecture est visible ». L'architecture s'étirole, devient géométrique, n'a plus que la peau sur les os, se meurt. Il a même prévu que « Le grand accident d'un architecte de génie pourra survenir au vingtième siècle, [...] Mais l'architecture ne sera plus l'art social, l'art collectif, l'art dominant. [...] Le grand-œuvre de l'humanité ne se bâtira plus, il s'imprimera ». Cette relation belligérante est encore un sujet de débat jusqu'au aujourd'hui. Beaucoup plus tard, depuis les années 1960 un autre grand courant de pensée sur le rapport langage-architecture est apporté par le structuralisme, de la sémiologie en linguistique à la sémiologie de l'architecture, les notions ainsi que les termes comme le signifiant, le signifié, la signification, le signe commence à être introduits dans le champ de l'architecture ; en même temps, on parle de plus en plus souvent de « mot », de « phrases », de « syntaxe » et de « sémantique » architecturaux depuis les essais pionniers chez Robert Venturi - Complexity and contradiction in architecture (1966) et Charle Jencks - The Language of Postmodern Architecture (1977). Ces nombreuses analogies utilisées entre le langage et l'architecture montrent que l'architecture est considérée comme moyens de communication d'une manière plus consciente, plus efficace. Selon la rédaction de Philippe Boudon⁵⁸, le rapport langage-architecture est classifié comme suit :

a/ une analogie établie entre architecture et langage (on en trouverait déjà la trace dans la notion d'« architecture parlante »⁵⁹ du XVIIIe siècle, dans les multiples métaphores dont use un Viollet-le-Duc pour qui « les profils [...] sont le langage usuel de l'architecte »⁶⁰ ou dans ce que Peter Collins recense au titre, malheureux de ce point de vue, de « Linguistic Analogy »⁶¹ ;

⁵⁸ [Philippe Boudon, 2003], p.132-133

⁵⁹ Cet art qui consiste à reproduire et exprimer dans la forme de l'édifice sa fonction ou son identité est appelé "architecture parlante", et qui fut une composante essentielle de l'enseignement à l'École des Beaux-Arts vers la fin du XIXe siècle.

⁶⁰ « il est, par exemple, des monuments gothiques bâtis en Auvergne (province dans laquelle l'architecture gothique n'a jamais pu être qu'à l'état d'importation), dont les profils sont auvergnats. L'architecte a voulu

b/ une application de la linguistique à l'architecture (come chez R. de Defusco ou P. Eisenman, ou, ce qui est moins, une application de notions d'ordre linguistique comme chez J. Summerson ou d'ordre sémiotique chez Ch. Jencks). Les correspondances de l'architecture au langage ou de l'architecture à la linguistique ne sont donc pas du même ordre, et elles peuvent d'ailleurs s'associer dans des proportions diverses [...] ;

c/ des auteurs qui s'attachent, en sémioticiens cette fois, à comprendre l'architecture comme domaine de signification.

Jusqu'à présent, il existe de nombreuses façons d'assimiler l'architecture avec le langage. Pourtant, dans les pratiques, « c'est concéder trop ou trop peu à l'architecture que de dire qu'elle a ou qu'elle est un langage »⁶². Trop, c'est qu'on s'attendait trop au langage, car cela impose à l'architecture des moyens non-architecturaux et lui assigne une fonction qu'elle ne peut remplir. Trop peu, parce que ce que l'architecture fait, souvent en action – par contraste avec les théories qui la constituent, c'est bâtir au-delà des contraintes d'un quelconque langage. C'est comme dans un projet d'architecture, quand on pense avec langage, on veut toujours chercher et poursuivre une forme d'architecture (un espace, une immeuble, un paysage etc.) avec le langage, mais il reste toujours une certaine distance entre cette forme et le langage qu'on a utilisé, finalement, « l'espace échappe au langage ». Cette relation me rappelle le couple Tom et Jerry, et me pousse à aller plus loin.

1.3.1 Au delà de Tom et Jerry...

Tom, le chat qui martyrise Jerry la souris. Il est physiquement supérieur à Jerry mais souvent intellectuellement inférieur à cette souris agile ;

parler un langage qu'il ne comprenait pas. » Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, article « Profil ».

⁶¹ Peter Collins, *Changing ideals in modern architecture*, Londres, Faber, 1965, cite par [Philippe Boudon, 2003], p.132

⁶² François Latraverse, « Architecture et langage : une note wittgensteinienne » in [Poisson, 2007], P.86

Jerry, la souris qui s'amuse à taquiner Tom le chat. Elle a toujours des plans efficaces. Enfin presque...

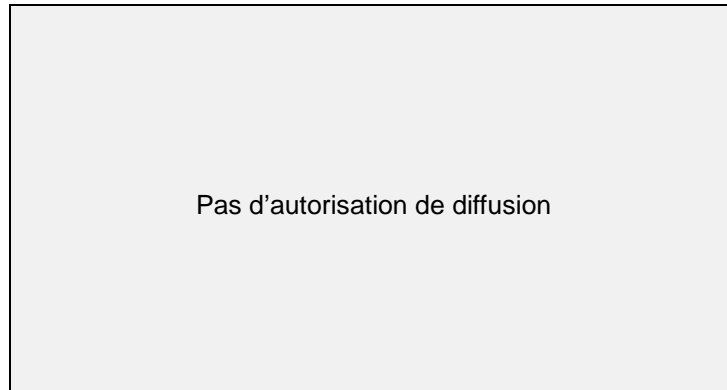


Figure 12 Tom et Jerry © Disney

Pourquoi cette série de BD fascinait tellement nombreux spectateurs jusqu'à aujourd'hui ? C'est parce que la relation entre Tom et Jerry n'est plus ressemblée le jeu traditionnel de Chat et souris. Tom et Jerry, sont ennemis jurés, chacune de leur rencontre est une course-poursuite. C'est généralement Tom qui commence la bagarre et Jerry qui la termine. Tom cherche rarement à attraper Jerry pour le manger, il veut juste la martyriser le plus possible. De son côté, Jerry veut juste se débarrasser de Tom pour être enfin tranquille. Il leur arrive cependant de s'allier quand ils ont l'ennemi commun. Ils se taquent toujours mais à la fois ils partagent le plaisir de ce jeu ensemble, et même s'enseignent de l'un à l'autre dans ce parcours de chasse. En bref, ils peuvent aussi bien être pires ennemis que meilleurs amis⁶³.

Une relation complexe et ambiguë, n'est-ce pas ? Ennemi et ami à la fois sous un certain angle. Alors, nous ne pouvons pas nous promener encore plus loin car l'objectif de ce passage n'est pas Tom et Jerry. Ce récit raconté ici est comme une étincelle dans notre chemin pour regarder le contact langage-architecture du point de vue de l'architecte. Le langage ressemble un spectre arrière de l'architecture, il inaugure un projet d'architecture au moyen de représentation visible, pousse le projet dans le parcours de conception, et après le projet il joue un rôle de l'interprétation pour les usagers et les autres visiteurs, et il attaque l'architecture à

⁶³ http://fr.wikipedia.org/wiki/Tom_et_Jerry

la manière des médias. En bref, le langage poursuit toujours l'architecture mais rarement l'attrape parce que la représentation et la réalisation ont toujours une autonomie sur soi-même. De son côté, l'architecture s'amuserait à jouer le jeu avec langage, bien que le résultat apparaisse que « l'espace échappe au langage ». Dans ce processus de course-poursuite, pourrions-nous dire que le langage poursuit et attaque l'architecture, et l'architecture joue avec langage et finalement l'architecture contre-attaque langage ? Par rapport à l'énoncé de Rem Koolhaas « When Buildings Attack »⁶⁴ (fig.13), pourrions-nous demander si c'est l'architecture qui attaque ou le langage ? Par cette analogie Tom et Jerry, pourrions-nous dire que la relation entre langage et architecture est comme une convention positive, ils se pousseraient l'un et l'autre par le jeu d'une course-poursuite, mais avanceraient ensemble.

⁶⁴ [Koolhaas, 2004], p.544

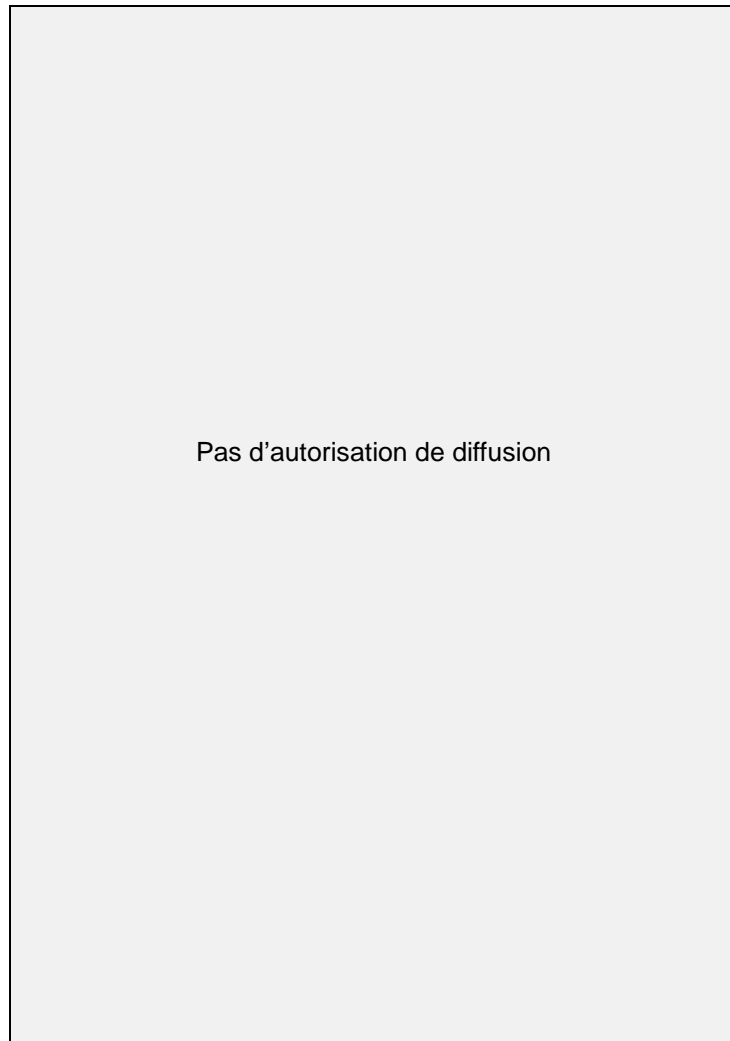


Figure 13 « When buildings attack » ©Rem Koolhaas

Le langage et l'architecture, deux grands termes lourds, larges et ambigus. Entre les deux, un rapport assez complexe qui demande des études théoriques sur des questions précises : la question de la représentation du projet, la question de la littérature, la question de la sémiologie, la question de la conception et encore la question de la terminologie. Pour simplifier et clarifier le rapport langage-architecture, pourrions-nous zoomer sur le champ de définition, rendre le rapport plus léger, clair et accessible dans notre direction de recherche? Pourrions-nous nous passer de la notion d'« espace », de « forme » quand nous parlons d'architecture ? Pourrions-nous nous passer de la notion du « sens », de « rhétorique », de « poésie » quand nous parlons du langage ? Ou bien est-ce contraire ?

1.3.2 L'architecte ou l'architecture doit-il s'exprimer ?

Si le rapport entre architecture et langage est si complexe que nous avons évoqué dans les parties précédentes, pourquoi « l'architecte doit-il nécessairement exprimer quelque chose, ses projets doivent-ils être porteurs d'une volonté de signification de la part de leur concepteur »⁶⁵ ? Débat permanent, l'architecte doit-il s'exprimer ou pas? Cette question est souvent posée par l'architecte qui ne pense pas que l'architecture doive exprimer une idée ou un sens car l'architecture s'exprime soi-même. Cela paraît juste. Mais paradoxalement, comment l'architecture, précisément un projet d'architecture, pourrait naître sans l'idée de l'architecte? Pour nous, cette question correspond à une hypothèse fondamentale de recherche : il est indiscutable que l'architecte doit s'exprimer et manifester des idées car chaque projet est une commande particulière qui doit au moins répondre au besoin du client ou à celui de la fonction, ou à celui de la société etc., l'architecte ne doit pas rester aphasique, l'architecte doit s'exprimer. Mais avant tout, la question qui nous apparaît la plus essentielle est : est-ce que l'architecte peut s'exprimer ou pas? C'est-à-dire, l'architecte est-il capable d'exprimer ce qu'il veut dire ou pas? Et comment?

Ceci peut faire référence aux concepts du linguiste américain Noam Chomsky sur la « compétence » et la « performance ». La compétence est la connaissance de sa langue, la performance se référant à l'usage de cette connaissance. Et cette reformulation des notions de « langue » et de « parole » permet d'établir un lien avec l'architecture. En termes architecturaux, pourrions-nous dire que la compétence est la capacité de la forme à être interprétée, et que la performance est la manière dont la forme est interprétée au moment donné⁶⁶? Et pour l'architecte, pourrions-nous dire que la compétence est la capacité de former des idées, et que la performance est la manière de représenter la forme conçue ? La question qui nous est posée donc n'est pas une question du « devoir », mais d'abord une question du « vouloir », ensuite du « pouvoir ».

⁶⁵ [Farel, 1991], p.170.

⁶⁶ cf. « Structure et interprétation » in [Hertzberger, 2010], p.149

Si l'architecte veut exprimer des choses, il y a alors des approches très diverses que l'on peut résumer de la façon suivante:

- *je fais une œuvre : je dis quelque chose ;*
- *je choisis de faire une « œuvre ouverte » : je dis quelque chose d'ambigu ;*
- *je fais une œuvre projective, au sens psychologique du terme : je vous laisse interpréter le dire, selon votre grille de lecture personnelle ;*
- *j'essaye de faire une œuvre complexe : je vous (ou nous) laisse produire le dire par votre (ou notre) existence au fil des jours⁶⁷.*

Alors, le résultat se résume à deux positions : l'architecture dit, ou l'architecture ne dit pas. Il faut faire très attention à clarifier que ce que l'architecte a dit n'égal pas ce que l'architecture dit, vice versa. Ainsi, la question principale posée pour ce chapitre : l'architecte doit-il s'exprimer? L'architecture doit-elle s'exprimer?

Suite à ces deux positions, nous allons encore demander, si l'architecture dit quelque chose ? « Qu'est-ce qui parle dans l'architecture ? C'est fait pour parler de quoi ? Pour rassembler ? Pour vivre ? Pour respirer ? Pour habiter ? Et pour parler de quoi? »⁶⁸

Et si l'architecture ne disait rien ? Si l'œuvre ne signifie rien, n'imite rien, si elle se contente d'être présence muette renvoyant chacun à des émotions personnelles suscitées par le jeu des volumes, des lumières, des matières, des couleurs, etc., n'est-ce pas suffisant ? Et cela n'éviterait-il pas nombre de bavardages insipides et de malentendus⁶⁹ ?

Mais alors qu'est-ce que l'architecte doit dire? Une réponse nous apparaît assez simple et lumineuse, ce que disait Phillibert Delorme: « Un architecte c'est un maçon qui parle le latin. »

⁶⁷ [Farel, 1991], p.170.

⁶⁸ [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.55

⁶⁹ [Farel, 1991], p.171.

1.4 Architecture parlante - si l'architecture parlait ...

Les lignes précédentes discutaient la possibilité ou non de concevoir une architecture de communication, une architecture « parlante ». Selon ces deux positions, nous commençons à présent à développer, à fournir des exemples, à les interpréter. Nous voulons d'abord emprunter la notion d'architecture parlante⁷⁰ au XVIIIe siècle pour introduire la position : « si l'architecture disait quelque chose ».

Si l'architecture disait quelque chose, si l'architecture parlait, elle parlerait de quoi ? Et qu'est-ce qui parle dans l'architecture ? D'après nous, malgré tout, la genèse d'une architecture est premièrement venue des idées (ou de l'intention, de l'attitude) de l'architecte. Nous sélectionnons ainsi quelques situations représentatives comme des réponses variées pour écouter ce que les architectes voulaient dire dans leur architecture.

De plus, si on considère l'extérieur de l'architecture, une problématique attachant plus étroitement notre sujet, c'est le temps, l'époque comme l'expliquait Denise Scott Brown dans *Learning from Las Vegas* :

« Parce que nous avons critiqué l'architecture moderne, il convient de déclarer ici notre admiration profonde pour sa première période, celle de ses fondateurs qui, à l'écoute de leur temps, proclamèrent une juste révolution. Ce que nous mettons en cause, c'est principalement la prolongation, aujourd'hui non pertinente et déformée, de cette vieille révolution. »

⁷⁰ Voir Nicolas Molok, « L'architecture parlante », ou Ledoux vu par les romantiques in *Romantisme*, 1996, n°92. pp. 43-53 : Le terme d'architecture parlante par lequel on désigne aujourd'hui certains projets de l'architecte français Claude-Nicolas Ledoux et, plus largement, toute l'architecture des Lumières, n'existait pas encore à l'époque de Ledoux. L'architecte lui-même, ainsi que plusieurs de ses contemporains, parlait du « système symbolique » de l'architecture et de l'obligation de construire des édifices qui « parlent aux yeux ».

Alors, si nous nous mettons à l'écoute de notre temps, que demandera-t-il ? Qu'est-ce que l'architecture d'aujourd'hui ? Quel discours devrait elle diffuser ? L'architecture, raconte une fiction, ou un événement, ou une structure, ou une fonction, ou quoi d'autre ? Ou simplement, comme le disait Aldo Rossi, « le architettura sono l'architettura » ? À partir de ces questions, nous allons analyser les propositions suivantes : 1/ I am a monument, Venturi ; 2/ Mask of Medusa, Hejduk.

1.4.1 « I am a monument ! »⁷¹



Figure 14 « I am a monument » © R.Venturi, 1978

Empruntons l'illustration reconnue de Venturi « I am a monument », elle cherche à caractériser une attitude en architecture qui voudrait dire « je suis quelqu'un » ou au moins « je suis quelque chose », bref, « je suis là ».

Selon la description de Venturi à la fin des années 1970, « l'architecture, au niveau de la perception et de la création, dépend de l'expérience du passé et de l'association émotionnelle, et que ces éléments symboliques et représentatifs peuvent souvent se trouver en contradiction

⁷¹ Phrase et sa figure in [Venturi *et al.*, 1978]

avec la forme »⁷². Cette contradiction qu'il manifeste en deux grandes tendances formelles à l'architecture, nous apparaît encore appropriée à aujourd'hui : une architecture « héroïque et originale » (H&O) représentée analogiquement par le « canard » architectural et l'autre « laide et ordinaire » (L&O) représentée principalement par le « hangar décoré » selon les termes de Venturi.

1.4.1.1 « Canard » architectural

« Quand les systèmes architecturaux d'espace, de structure et de programme sont submergés et déformés par une forme symbolique d'ensemble, nous nous trouverons devant un type de bâtiment-devenant-sculpture que nous appellerons canard en l'honneur de la rôtisserie en forme de canard, le « Long Island Duckling », illustré dans God's Own Junkyard de Peter Blake »⁷³.

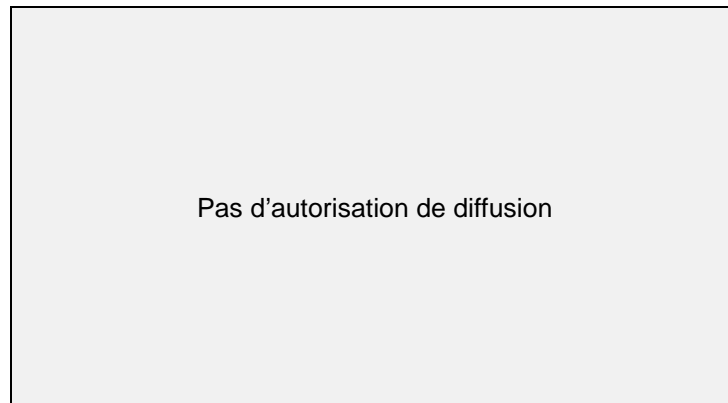


Figure 15 « Canard » © R.Venturi, 1978

L'architecture H&O, avec son caractère monumental, est depuis toujours une tradition de l'architecture occidentale, des pyramides de Pharaon aux pyramides du Louvre, ce genre d'architecture, comme le dit Wittgenstein, qui «éternise et magnifie quelque chose. C'est pourquoi il ne peut y avoir d'architecture là où il n'y a rien à magnifier»⁷⁴. Or, à notre ère, on ne

⁷² *Ibid.*, p.97

⁷³ [Venturi *et al.*, 1978], p.97

⁷⁴ Wittgenstein, *Remarques mêlées*, cité par [Poisson, 2007], p.139

magnifie plus et peut-être ne croit-on plus à la monumentalité, on voudrait plutôt manifester, une « nouvelle monumentalité »⁷⁵, qui implique un nouveau sens et peut être ainsi une nouvelle pertinence dans la société contemporaine où la communication est centrale⁷⁶. Cette « nouvelle monumentalité » se fonde aussi dans le texte de Louis Kahn :

« Aucun architecte ne peut reconstruire une cathédrale d'une autre époque qui incarne les désirs, les aspirations, l'amour et la haine de gens dont elle est devenue le patrimoine. Donc les images de constructions monumentales du passé que nous avons devant nos yeux ne peuvent revivre avec la même intensité et le même sens. Leur duplication fidèle est inacceptable. Mais nous ne devons pas écarter les leçons que ces bâtiments nous enseignent car elles possèdent des caractéristiques communes de grandeur sur lesquelles les constructions de notre futur doivent s'appuyer d'une façon ou d'une autre »⁷⁷.

Cette situation théorique de Kahn amène des possibilités pour l'architecture du futur, qui développe un système de formes afin de générer une nouvelle expression de la grande dimension et de certains espaces aux dimensions moins grandes. Nous allons redécouvrir ensuite que la monumentalité n'est pas uniquement liée à l'échelle mais aussi à l'intensité de l'expression⁷⁸. A l'héritage de Khan, chaque architecte manifeste à sa propre manière. Parmi eux, il y a d'abord un genre d'œuvres architecturales qu'on pourrait dire ultra monumental, très attirantes aux yeux des spectateurs, qui pourraient aussi apporter l'occasion d'être de la « star architecture ». L'architecte Claude Franck, en donnait un commentaire approprié :

« Aujourd'hui, une partie de la production architecturale est devenue un instrument de communication, et même l'un de ses vecteurs. Elle se mesure à son

⁷⁵ terme utilisé par Robert Venturi dans ses écrits, en particulier dans l'essai *A view from Campidoglio*, ed. Rizzoli, New York, 1984.

⁷⁶ cf. [Blanc, F. 2007], p.194

⁷⁷ Louis Kahn, « Monumentality », essai paru dans *New Architecture and City Planning*, dir. P. Zucker, 1944, cité par [Blanc, F. 2007]

⁷⁸ cf. [Blanc, F. 2007], p.167

impact et aux effets de surprise ou de curiosité recherchés. Mais ce qui caractérise notre époque, c'est le triomphe de l'œuvre ou de l'exploit, comme le retour à certaines formes de monumentalité conjuguées à la surexpression du « moi je ». Cette tendance a commencé avec Frank Gehry... »⁷⁹



Figure 16 La caricature de F.Gehry dans la célèbre série Les Simpsons

Face à une telle « monumentalité » charmante, l'architecte commence et ne cesse plus de rechercher la « nouveauté » ou l' « originalité » susceptible, de donner une visibilité séduisante et capable de conférer une existence ou une différence. Ces objets architecturaux qui ne voudraient pas ressembler aux autres, qui voudraient exister pour eux-mêmes, constituent effectivement une sorte de « modèle », qui produit des objets isolés, seuls, ou des

⁷⁹ [Franck, 2009], p.156.

indépendances dans la ville. Et qui continuent à rechercher le plaisir, ou le choc, même la colère face aux divers visiteurs-spectateurs. Ils restent durablement un sujet de débat. De point de vue critiqué, c'est une architecture qui risque de perdre le repère et l'ancrage au site. En l'absence de rapport au contexte, ou même en l'absence d'interrogation du programme demandé, cette architecture risque d'interrompre le dialogue avec le local. Mais à l'inverse, ne pourrions-nous la regarder comme un « mot » universel, qui pourrait être appréhensif et qui appartient à tous ?

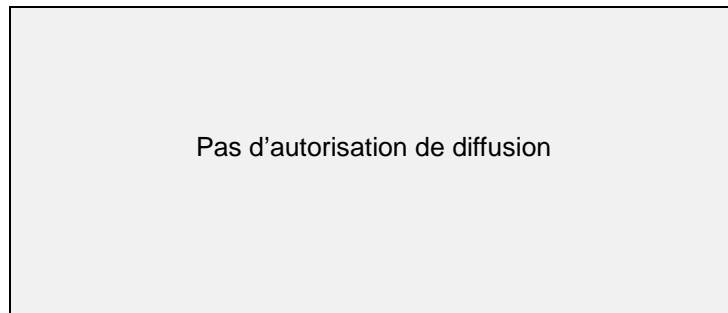


Figure 17 « Poisson » de F.Gehry, Barcelona, 1992

En effet, à peu près dix ans avant le « poisson » de Gehry (fig. 17), Venturi a initié une sorte de « bâtiment-devenant-sculpture » qu'il appelait « canard » en l'honneur de la rôtisserie en forme de canard, le « Long Island Duckling » (fig.19). Cela pourrait aussi révéler l'attitude fondamentale de l'architecture de R.Venturi et D. Scott Brown : « l'architecture comme signes et systèmes »⁸⁰. Précisément chez eux, l'architecture s'oriente vers le symbole et l'association, l'architecture est conçue comme un système complexe reliant la forme, la fonction, le contexte, le symbole et l'ornement.

En appliquant ce système complexe, Venturi et Scott Brown a conçu par exemple le bâtiment du Conseil Général de la Haute-Garonne (fig.18), qui s'intègre au contexte historique, à la culture locale, et tente de mêler les usages multiples, la forme monumentale, l'ornement symbolique... Cela pourrait parfaitement illustrer leur concept de la « nouvelle monumentalité »,

⁸⁰ Formule qui devient le titre de leur dernier ouvrage *Architecture as Signs and Systems, for a Mannerist Time*, the Belknap Press- Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts - Londres, 2004, cité par [Blanc, F. 2007]

qui n'était pas considéré comme l'organisation d'un ordre absolu à grande dimension, mais comme le développement des rapports entre différentes échelles de dispositifs permettant l'écriture d'un message à communiquer à l'échelle du contexte et de la ville⁸¹.



Figure 18 VSBA, le bâtiment du Conseil Général à Toulouse, 1989-1999. © F.Blanc

Vue de l'entrée Nord avec les colonnes et vue de l'ensemble depuis le Pont des Minimes

Avec le sous-titre du « symbolisme oublié de la forme architecturale »⁸², Venturi a mis l'accent sur le rôle du symbolisme, il a écrit : Le symbole avant la forme, le symbole domine l'espace. L'architecture ne suffit plus. Parce que les relations spatiales sont établies par des symboles plutôt que par de la forme dans l'espace. L'architecture définit très peu. Dans le cas de Las Vegas, la ville en tant que système de communication, l'enseigne, est plus importante que l'architecture. Si on enlève les enseignes, il n'y a pas de lieu. Quelquefois, le bâtiment lui-même constitue l'enseigne : ainsi la rôtisserie de canards, « The long Island Duckling » s'impose à la fois comme symbole plastique et comme abri architectural. Par ce genre d'architecture, la communication s'établit en quelques secondes, et de très loin, on pourrait reconnaître une somme de significations complexes à travers une multiplicité d'associations⁸³.

⁸¹ cf. [Blanc, F. 2007], p.194

⁸² Le sous-titre de l'enseignement de Las Vegas.

⁸³ [Venturi et al., 1978], p.27

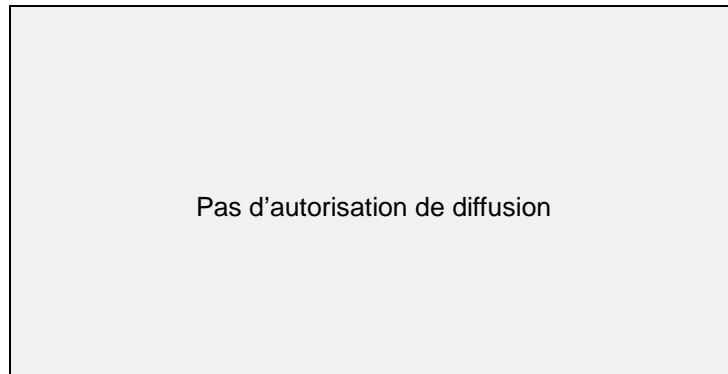


Figure 19 Long Island Duck, Flanders © Alida Thorpe

De même, pour la raison commerciale plus que pour celle de l'esthétique, l'échoppe en forme de hot-dog où l'on vend des hot-dogs (fig.20) est une tentative très littérale, d'exprimer la fonction par la voie de l'association.

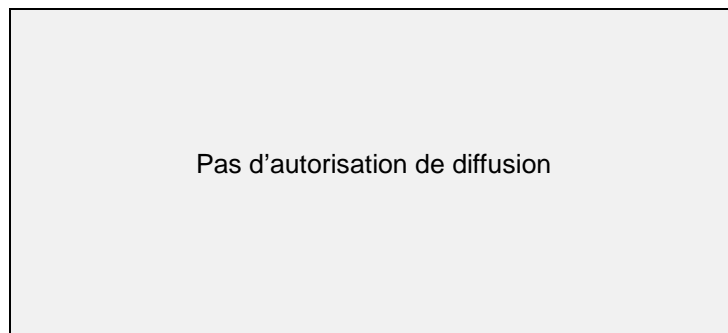


Figure 20 Échoppe à hot-dog © Charles Jencks

Par contre, Venturi a critiqué les « canards morts »⁸⁴, qui serait l'architecture moderne refusant de reconnaître le symbolisme et d'avouer l'existence du contenu symbolique, avec ou sans conscience. D'après lui, l'architecture moderne utilise l'ornementation expressive et évite l'ornementation symbolique explicite, elle a favorisé un expressionnisme centré sur l'expression des éléments architecturaux propres : sur l'expression de la structure et de la fonction. Elle a suggéré, à travers l'image du bâtiment, des buts sociaux et industriels

⁸⁴ [Venturi et al. 1978], p.168

réformistes-progressistes qu'elle est rarement parvenue à atteindre dans la réalité. En se limitant aux articulations aiguës de purs éléments architecturaux d'espace, de structure et de programme, l'expression de l'architecture moderne est devenue un expressionnisme sec, vide et ennuyeux – et, en fin de compte, irresponsable. Ironiquement, l'architecture moderne d'aujourd'hui, tout en rejetant le symbolisme explicite et l'ornementation frivole appliquée, a transformé le bâtiment tout entier en un grand ornement. En substituant l' « articulation » à la décoration, elle est devenue « canard »⁸⁵.

L'architecture, comme le poisson de Gehry (pour représenter la tendance de Gehry), comme les canards de Venturi (n'importe les canards figuratifs ou les canards morts), ou d'autre expression symbolique, pourrait être considérée comme une architecture héroïque et originale selon la description de Venturi :

« ...l'architecture héroïque et originale (H&O) puise l'expression dramatique des significations connotatives de ses éléments « originaux » : elle émet des significations abstraites – ou plutôt, des expressions reconnaissables dans le caractère physiognomique des éléments architecturaux »⁸⁶.

Par rapport à l'architecture héroïque et originale, l'architecture laide et ordinaire serait plus universelle et donc plus fondamentale, comme le dit Victor Hugo, « Le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille »⁸⁷. Analysons à présent la manifestation de ce laid.

1.4.1.2 « Hangar décoré »

« Quand les systèmes d'espace et de structure sont directement au service du programme et que l'ornementation est appliquée indépendamment d'eux, nous l'appelons alors le hangar décoré »⁸⁸.

⁸⁵ *Ibid.*, p.110-112

⁸⁶ [Venturi et al. 1978], p.138

⁸⁷ Victor Hugo, Extrait de la Préface de Cromwell, 1827.



Figure 21 Hangar décoré, © R.Venturi, 1978

Le hangar décoré (fig.21), le symbolisme du laid et de l'ordinaire dans l'architecture, à l'arrière de sa façade, cache un abri conventionnel, surmonté de symboles. Selon la définition de Venturi, « l'architecture laide et ordinaire (L&O), comprend aussi des significations dénotatives en provenance du caractère familier de ses éléments ; c'est-à-dire qu'elle propose des significations plus ou moins concrètes par la voie de l'association et de l'expérience du passé »⁸⁹.

Venturi expliquait celle de l'association par la suite : A la base de l'argumentation en faveur du hangar décoré se trouve la conviction que le symbolisme est essentiel dans l'architecture, que le modèle venant d'une époque antérieure ou de la ville telle qu'elle existe fait partie des sources matérielles d'inspiration et que la réplique de ces éléments fait partie de la méthode de design de cette architecture. C'est-à-dire qu'une architecture qui dépend d'associations au niveau de sa perception dépend d'associations dans sa création⁹⁰.

Par exemple, pour le centre commercial « Best » (fig.22) qui se trouve dans un environnement plein naturel, Venturi n'appliquait qu'un traitement simple sur la façade, y

⁸⁸ [Venturi et al. 1978], p.97

⁸⁹ *Ibid.*, p.138

⁹⁰ *Ibid.*, p.140

rempli un écran des « fleurs », mais qui est très visiblement efficace et surtout, qui s'intègre intelligemment au paysage.

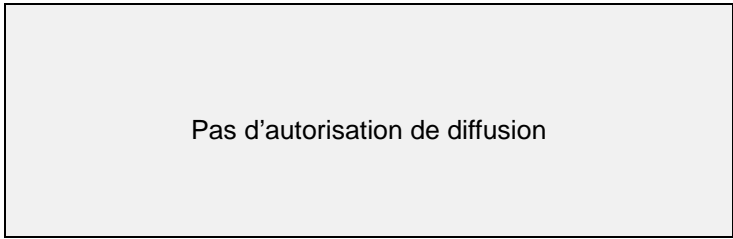


Figure 22 R.Venturi, Centre commercial « BEST », USA, 1977

En architecture, les éléments conventionnels sont très variés, ils pourraient être associés aux caractères de l'espace situé, de la ville, du temps, de la fonction, ou des usagers-spectateurs etc. Regardons le Centre Pompidou (fig.23) qui se consacre principalement à l'art moderne et à la création industrielle. Les éléments structurels et techniques appliqués sur l'enveloppe sont à la fois symboliques, informatifs et fonctionnels, pour montrer ce qu'était l'architecture moderne en l'opposant à ce qu'elle n'était pas, et qui serait une « usine » produisant des œuvres d'arts.



Figure 23 Rogers et Piano, Centre Pompidou, 1972-1976

De ce fait, nous trouvons que dans la même culture (même la différente culture serait possible à condition que l'élément conventionnel soit universel), l'utilisation d'éléments conventionnels dans l'architecture ordinaire évoque des associations à l'expérience du passé.

De tels éléments peuvent être soigneusement choisis ou intelligemment adaptés à partir d'un nombre limité des vocabulaires existants plutôt que créés comme des objets uniques et originaux.

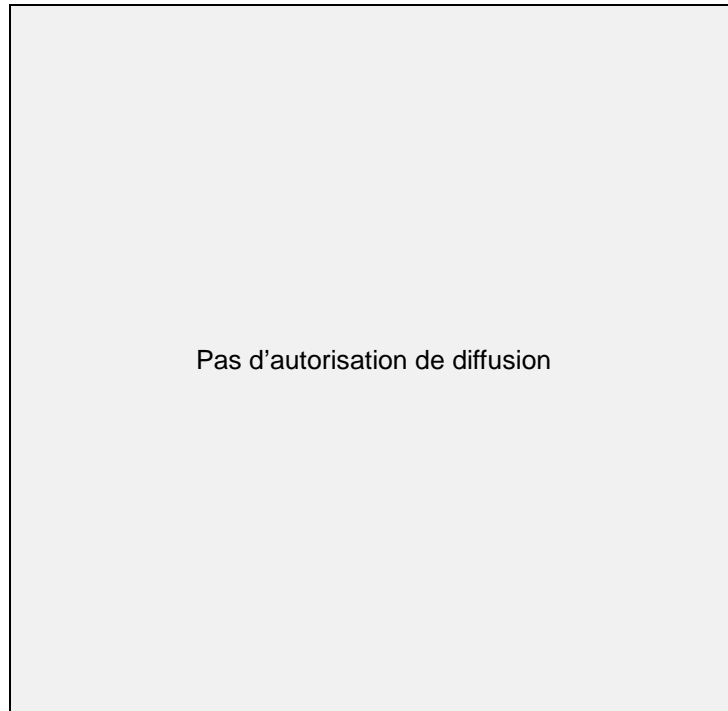


Figure 24 Hangar décoré ou Canard, © R.Venturi, 1978

Jusqu'ici, nous avons repris l'idée que, le « canard » est un bâtiment particulier qui est un symbole tandis que le « hangar décoré » est un abri conventionnel sur lequel des symboles sont appliqués. Alors nous devons étudier la question du choix entre le « canard » et le « hangar ». Venturi a préalablement fait des demandes et des réponses : Pourquoi prônons-nous le symbolisme de l'ordinaire au moyen du hangar décoré plutôt que le symbolisme de l'héroïque au moyen du canard sculptural? Parce qu'il ne convient pas à notre époque et que notre environnement n'est pas un environnement qui appelle la communication héroïque à travers une architecture pure. Chaque moyen d'expression a son temps et les affirmations emphatiques dans l'environnement de notre époque – qu'elles soient officielles, commerciales ou résidentielles - viendront de moyens d'expression plus purement symboliques, peut-être

moins statiques et plus adaptables à l'échelle de notre environnement⁹¹. Evidemment, le choix est plutôt lié à la contemporanéité, à l'environnement de différentes échelles.

Malgré tout, qu'il s'agisse du « canard » ou du « hangar décoré», l'avantage essentiel de ce jeu est de « réévaluer le rôle du symbolisme en architecture et, par là, s'ouvrir à d'autres goûts et d'autres valeurs et à retrouver ainsi une nouvelle modestie dans nos projets et dans la conception de notre rôle d'architecte à l'intérieur de la société »⁹². De plus, R. Venturi et D. Scott Brown précisait : «Nous cherchons à faire une esthétique qui se confronte aux changements rapides et au pluralisme; avec le fait que nous n'avons pas une culture unique du goût, mais plusieurs.»

⁹¹ *Ibid.*, p.139

⁹² *Ibid.*, extraite de la préface à la 2ème édition.

1.4.2 « Mask of Medusa »⁹³

« ...la signification ne devait pas être communiquée à travers des allusions à des formes déjà connues, mais par des caractéristiques physiologiques inhérentes à la forme »⁹⁴.

Cet extrait de Venturi pourrait expliquer la position suivante, celle de John Hejduk⁹⁵. Significative, narrative, spectaculaire, l'œuvre poétique de Hejduk incarne des fictions architecturales quand il puise aux ressources de l'analogie, réintroduit le pouvoir du langage, ou mieux, de la littérature, nous conduisant à effectuer quelques premiers pas dans le champ du langage-architecture.

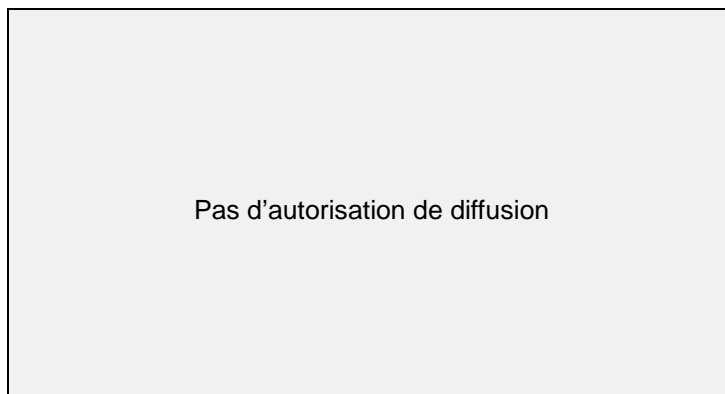


Figure 25 Mask of Medusa, Buenos Aires, © Daniel Casoy

⁹³ Titre de l'ouvrage : [Hejduk & Shkapich, 1985], Mask of Medusa est une série d'objets urbains afin de mise en scène de spectacles pour le public de la ville, qu'il a compris une trilogie : Shelter Mask , Geometric Mask et Theatre Mask.

⁹⁴ [Venturi et al. 1978], p.21

⁹⁵ John Hejduk, architecte, écrivain et enseignant américain, un membre du groupe New-York Five, est censé être le plus poétique dans ce groupe. New-York Five est le groupe new-yorkais des cinq architectes : Peter Eisenman, Charles Gwathmey, Michael Graves, John Hejduk et Richard Meier. Le groupe des New-York Five n'est pas vraiment un mouvement, mais plutôt une entreprise dont le but est de promouvoir de nouvelles idées en architecture. L'approche "abstraite" des New-York Five s'oppose à l'approche "figurative" d'architectes post-modernismes historicistes comme Robert Venturi ou Stern. Cependant les deux approches se caractérisent par leur réaction à l'architecture américaine du début des années 60 avec ses formes hypersimplifiées. (A voir <http://www.universalis.fr/encyclopedie/>)



Figure 26 John Hejduk. Maison du Suicidé, 1980-1982. CCA Collection.



Figure 27 John Hejduk. Object/Sujet, 1985. CCA Collection.

Mask of Medusa (fig.25), Témoin silencieux (fig.29), Cimetière pour les cendres de la pensée (fig.28), Maison du Suicidé (fig.26), Object/Sujet (fig.27), Male/Female, les nouveaux orthodoxes, 13 tours de guet de Cannaregio ... Par ce genre de scénario programmatique qu'il invente, l'architecture de Hejduk quitte le domaine de la construction, pour devenir narration d'une autre existence possible. Pour lui « architecture est l'art de l'approximation »⁹⁶, Hejduk

⁹⁶ John Hejduk, *Mask of Medusa*, New York, Rizzoli, 1985, cite par [Farel, 1991]

recherche de nouveaux équilibres entre deux réalités opposées : « le collectif et l'individuel, la liberté et le totalitarisme, [...] le silence et le discours, le littéral et l'ambigu, [...] l'observateur et l'observé »⁹⁷. A ce stade, le langage s'introduit.

Selon Hegel, seul le langage permet d'accéder à la signification, pour Hejduk, il faut alimenter l'imaginaire-concepteur en sens, c'est pourquoi il a choisi un tel registre de signification. Tout passe dans et par le langage. La différence avec les œuvres du début tient dans les fictions programmatiques que reflètent souvent les titres donnés aux projets, l'opacité concerne dorénavant les interrogations que les mots permettent de poser à l'architecture. Le mot va lutter avec l'image, dans un combat dont chacun sort renforcé. Hejduk devient passionnant à se balancer entre la littérature et l'architecture. Le rôle du langage explique ses œuvres. Ainsi, le cimetière pour les cendres de la pensée, autant que le témoin silencieux, regorgent de références purement littéraires. Seule la littérature a permis à l'imaginaire de certains créateurs, pendant des siècles, d'échapper aux contraintes d'une réalité extérieure. L'architecture, elle, restait prisonnière de ses attributions fonctionnelles⁹⁸.



Figure 28 John Hejduk. Cimetière pour les cendres de la pensée, 1974-1979. CCA Collection

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ cf. [Farel, 1991], p.167



Figure 29 John Hejduk. Témoin silencieux, 1974-1979. CCA Collection

Les architectes du Mouvement moderne ont effacé la signification de leurs préoccupations, en privilégiant exclusivement la fonctionnalité et le choix de formes géométriques sélectionnées pour leur caractère abstrait. Mais ce n'est pas le cas dans le post-modernisme. Les œuvres de Hejduk véhiculent des significations correspondant à une certaine vision de l'humanité, elles agissent seulement au méta-niveau du critique ou du lecteur qui prend connaissance de ses travaux sur le papier, mais pas au niveau de l'architecture elle-même comme lieu de vie. Ses œuvres ne permettent pas d'envisager l'auto-émergence du sens dans une simulation de fonctionnement de ses scénarios architecturaux. On peut considérer son architecture comme symbolique, porteuse de métaphore sur la condition de l'homme à l'âge du pessimisme, comme il le dit, mais non-signifiante. Plus exactement, elle ne permet pas l'émergence de significations⁹⁹. Une remarque de Wittgenstein pourrait nous apporter de réflexion sur son architecture :

Recherches philosophiques, §280 : « Quelqu'un peint un tableau pour montrer la façon dont il se représente, disons, une scène de théâtre. Sur quoi je dis : « Ce tableau a une double fonction. Il donne aux autres une information, comme le font les images ou les mots – mais il est aussi, pour son auteur, une présentation (ou une information?) d'un autre genre : Pour lui, il est l'image de sa représentation,

⁹⁹ cf. [Farel, 1991], p.169-170

d'une manière où il ne peut l'être pour personne d'autre. L'impression privée qu'il a du tableau lui dit ce qu'il s'est représenté, en un sens que le tableau ne peut avoir pour personne d'autre. »

Le travail de John Hejduk réintroduit la liberté du langage comme élément fondateur dans la conception d'un projet, il serait peut-être le premier des architectes à avoir le droit de revendiquer cette filiation. John Hejduk enrichit donc l'architecture par l'apport de la langue. Pas en tant qu'outil descriptif, ni linguistique cependant : On est à l'inverse d'une architecture bavarde, bourrée de signes naïfs ou clinquants, ou d'une sémiotique aride. La narration permet l'invention d'une autre architecture, qui s'ouvre à la confrontation mot-image pour Hejduk¹⁰⁰.

Dans les fictions architecturales de Hejduk, nous redécouvrons le rôle de la narration dans le parcours de conception. Il existe « des rapports privilégiés de l'architecture et de la narrativité »¹⁰¹, et cela nous conduit à envisager les rapports entre l'architecture et le récit.

Bien que les masques de Hejduk ne soient pas tout à fait « transparents », nous percevons un désir interne de communication, de nous donner un discours, de nous faire imaginer. C'est justement l'effet de la narration qui colorait les œuvres, comme un masque mystérieux, qui nous séduit. La narration pourrait être considérée comme un « parcours obligé »¹⁰² de la conception. Cette obligation de parcours peut prendre une valeur de recherche pour elle-même, c'est-à-dire, rechercher la narrativité d'une architecture et la mise en scène par la représentation architecturale. Pour les auteurs ainsi que pour les architectes, la narrativité d'un texte, d'une architecture, ou plus généralement d'une œuvre d'art repose sur sa compétence à apparaître comme un « déjà parcouru » et non pas comme un simple « à parcourir ». « La narrativité n'est pas une simple mise en scène d'effets de suspens et de curiosité »¹⁰³, qui tiendrait les spectateurs en attente. C'est plutôt offrir des possibilités d'interprétation.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.167

¹⁰¹ [Hamon, 1989], p.32

¹⁰² [Antoine Leygonie, 2006], p.503

¹⁰³ *Ibid.*, p.504.

La narration et l'interprétation, sont tous deux invoqués dans l'œuvre narrative. En tant qu'architecte, la narration de notre œuvre sera une interprétation du spectateur. Chaque interprète parcourt, à sa propre manière, un chemin déjà parcouru. Chaque lecteur, chaque spectateur de l'architecture, parcourt l'œuvre à sa manière. Ce qui est important pour nous, c'est la compétence de la narration. « Jouer le jeu d'une narration, c'est comme jouer un rôle au théâtre »¹⁰⁴. Il s'agit d'une expérience de l'écriture, à la fois littérale et figurative. Cette compétence peut principalement être abordée suivant deux directions. D'une part, on marche dans les pas d'un auteur, d'un éditeur, et d'un architecte, par la théorie gestalt, une figure simple pourrait créer l'attente de la succession, plusieurs figures, fragmentaires ou linéaire, pourraient composer un récit complet. D'autre part, on pourrait même marcher dans les pas des lecteurs donnés, des spectateurs donnés. Je raconte un récit, pas seulement le mien, mais aussi le notre. Le lecteur-interprète du texte ou le spectateur-interprète de l'œuvre architecturale fait peu d'écart par rapport à l'auteur ou à l'architecte. Explorer la narration, ce n'est pas seulement goûter le contenu de ce qui se narre, mais c'est aussi savoir savourer le parcours entre les passages d'une œuvre littéraire ou architecturale. En parcourant une vraie architecture, ce que la narration nous offre d'une expérience esthétique fondamentale, au sens de Le Corbusier, c'est une véritable « promenade architecturale ».

Cette proximité entre architecture et récit (narration), comme l'analyse Philippe Hamon, indique que l'architecte « a besoin de penser à travers et grâce à la narrativité, a besoin des fonctions désambiguïsantes et configuratives de cette dernière »¹⁰⁵, en ce sens, on peut alors reconnaître « les crises qui agitent périodiquement l'architecture comme discipline ou profession [...] comme des symptômes de dépossession de cette activité essentielle et fondamentale de productions d'objets stylistiques imaginaires »¹⁰⁶.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.506

¹⁰⁵ [Hamon, 1989], p.32

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.28



Figure 30 John Hejduk, croquis de Berlin Masque, 1983

Venturi et Hejduk, tous les deux, ont une attitude évidente dans les recherches théoriques et les pratiques architecturales pour créer une architecture symbolique ou sémantique. Venturi, recherche le symbolisme perdu dans l'histoire du modernisme ; Hejduk, s'intéresse à raconter des fictions architecturales pures. Pour ces deux architectes, la forme architecturale est un support de significations, un outil de communication avec le monde. Le sens est visible aux yeux des spectateurs même si les traductions du sens sont variées. À leur manière, l'architecture parle. Cependant, ce n'est le cas universel, il y a d'autres architectures qui ne parlent pas, qui ne disent rien...

1.5 Architecture silencieuse - si l'architecte ne disait rien

« Et si l'architecte ne disait rien »¹⁰⁷ ? Est-ce possible ? Pour Louis Kahn, le rôle de l'architecte est de permettre au bâtiment « d'être ce qu'il veut être », il ne recherche pas explicitement l'expression d'une signification, ne la refuse pas non plus comme d'autres le feront, se contentant d'affirmer l'architecture comme présence à vivre en tant que telle. Dans ce cas, l'architecture reste quand même une langue, précisément une langue formelle dans notre sens. Mais par rapport à l'architecture parlante que nous avons décrite dans la partie précédente, la forme architecturale que nous allons découvrir ici sera moins figurative et de plus en plus abstraite, ses significations dépasseront le niveau symbolique ou sémantique et se réduiront jusqu'à l'architecture soi-même. C'est ce qu'Henri Atlan a appelé une théorie de l'auto-organisation :

« Il s'agit de concevoir des modèles d'organisation capables de se modifier eux-mêmes et de créer des significations imprévues et surprenantes même pour le concepteur. La solution de ces paradoxes se trouve dans l'utilisation simultanée de deux ingrédients qui sont habituellement négligés dans la fabrication des modèles informatiques classiques : d'une part, une certaine quantité d'indétermination, de hasard dans l'évolution du modèle qui permet à du nouveau, non déterminé par le programme, de se produire ; d'autre part, la prise en compte du rôle de l'observateur et du contexte dans la définition de la signification de l'information, grâce à quoi le nouveau, l'inattendu, peuvent acquérir une signification et ne sont pas que du chaos et des perturbations aléatoires. Permettre au hasard d'acquérir a posteriori et dans un contexte donné une signification fonctionnelle, c'est cela qui résume, finalement, ce que peut être un processus auto-organisateur »¹⁰⁸.

Ce concept pourrait compléter la « dissémination » de Derrida, laisser la possibilité à des significations de se constituer elles-mêmes, donner une autonomie à l'architecture. Deux

¹⁰⁷ [Farel, 1991], p.171

¹⁰⁸ Henri Atlan, A tort et à raison, Paris, Editions du Seuil, 1986, cité par [Farel, 1991], p.173

architectes, Peter Eisenman et Bernard Tschumi, poursuivaient ce courant de pensée et chacun inventait son propre langage architectural.

Pour Peter Eisenman, l'architecture ne représente rien d'autre qu'elle-même, mais il ne nie pas la « présence de l'absence (du concepteur, de l'utilisateur, du sens) »¹⁰⁹, ce sont les spectateurs, non les architectes, qui prennent la parole. De ce fait, nos recherches partent comme on l'a dit d'une position opposée à celle de l'architecture parlante : Si l'architecte ne disait rien...

1.5.1 « Mon architecture ne renvoie qu'à elle-même »¹¹⁰ (Eisenman)

«L'architecture qui ne parle que d'architecture : à qui ? Au concepteur, à l'habitant, au visiteur, au passant ?... Comment ? L'architecture n'est-elle pas justement ce qui est impossible à décrire, à dessiner, à photographier, mais qu'au contraire il faut vivre en tant que sujet confronté à un objet, expérimenter dans ses espaces ? »¹¹¹

Nous reprenons cette interrogation de Alain Farel comme une question permanente pour lancer la réflexion sur la conception de Peter Eisenman, qui a énoncé dans les années 1980 : « Mon architecture ne représente rien et ne commente rien, elle ne renvoie qu'à elle-même ; elle est le signe d'elle-même et de sa propre apparition »¹¹². Pourtant cette idée auto-référentielle apparaît moins saisissable, nous savons que à la base de la théorie de la communication, « le récepteur d'un message contribue à sa signification tout autant que son émetteur »¹¹³. Mais que se passe-t-il si l'émetteur ne désire pas signifier quoi que ce soit ? Autrement dit, si l'architecte ne veut pas parler de quoi que ce soit dans son architecture ? Plus

¹⁰⁹ Les citations d'Eisenman viennent de *Techniques et Architecture*, n°360, Paris, 1985, cité par [Farel, 1991], p.206

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ [Farel, 1991], p.206

¹¹² Les citations d'Eisenman, *Ibid.*

¹¹³ [Dumouchel, Dupuy, & Shanon, 1983], p.410

précisément, comment envisageons-nous l'émergence de sens à partir d'une information (une forme, par exemple), née de l'utilisation de signes sans signification donnée ? Le travail d'Eisenman explique cette impossibilité.



Figure 31 « Cardboard architecture », diagrammes axonométriques de la House III,
Eisenman Architects, 1969-1971

Regardons les projets d'Eisenman : la série expérimentale des maisons « Cardboard architecture » (fig.31, architecture de carton, 1969-1971), qui décrivait un processus de transformations successives par des formes géométriques;

Le Wexner Centre pour les Arts Visuels (fig.32, 1983-1989), qui intégrait le rapport du contexte historique dans la langue formelle ;

Le Nunotani Building à Tokyo (fig.33, 1990-1992), qui appliquait la théorie de la tectonique des plaques, de façon métaphorique, pour représenter la morphologie de l'instant pris du séisme.

Jusqu'au projet présent, le City of Culture à Santiago (fig.34, 1999-2011), qui superposait trois niveaux d'informations : le contexte historique (le plan du centre médiéval), la logique mathématique (le réseau cartésien) et la forme métaphorique (la topographie de la colline), et qui pourrait être une synthèse du travail d'Eisenman. Cependant, l'intérêt de ce petit retour n'est pas dans la dimension historique ou autobiographique de l'architecte, ce qui nous intéresse ici serait les pratiques de la théorie linguistique chez Eisenman. L'architecte qui ne voulait pas « donner de la signification aux formes », qui ne voulait non plus parler par son architecture, mais qui donne enfin des interprétations véritablement riches à chaque projet. Pourquoi, et comment vient ce résultat apparemment paradoxal ?



Figure 32 Wexner Centre, Eisenman Architects, 1983-1989

Outre l'influence de la philosophie Derridienne, nous pourrions trouver certaines réponses chez le linguiste américain Noam Chomsky, qui inspire Eisenman pour penser l'architecture comme langage. Chomsky, supposait avoir une « grammaire universelle » qui serait une grammaire élémentaire commune s'appliquant à tous les langages humains, à partir de l'analyse syntaxique du langage, il introduisait la « grammaire générative », une grammaire formelle qui explique la « productivité » de la langue: « avec un jeu réduit de règles de

grammaire et un ensemble fini de termes, les humains peuvent produire un nombre infini de phrases. Il existe et il existera donc toujours des phrases qui n'ont jamais été dites »¹¹⁴. Cette grammaire, devenait le modèle linguistique d'Eisenman, pour étayer ses propositions architecturales, et produisait ses grammaires transformationnelles pour multiplier les formes. A la base de la pensée Chomskienne, Eisenman refuse les valeurs sémantiques ou symboliques de l'architecture, il disait que « l'objectif du processus de conception (doit) passer de la volonté traditionnelle de 'donner de la signification aux formes' à la simple révélation de 'la structure de la forme' ». D'ailleurs, dans une interview en 1976, il soutient l'idée de Louis Kahn selon laquelle l'architecte doit chercher à révéler ce que le bâtiment veut être : « Mon souci de laisser l'objet du projet dériver de son propre potentiel d'être, plutôt que d'une image formée dans l'esprit de l'architecte, réduit également la notion traditionnelle de l'architecte, comme concepteur. Dans mon travail, le concept est considéré comme latent, non imposé a priori à partir d'une image préconçue ; et l'architecte agit comme un géologue pour découvrir les structures enfouies qui font que le concept se manifeste de lui-même, et manifeste son propre procès d'apparition »¹¹⁵.



Figure 33 Nunotani Building à Tokyo, Eisenman Architects, 1990-1992

¹¹⁴ http://fr.wikipedia.org/wiki/Noam_Chomsky

¹¹⁵ Les citations d'Eisenman viennent de *Techniques et Architecture*, n°360, Paris, 1985, cité par [Farel, 1991], p.179.



Figure 34 City of Culture à Santiago, Eisenman Architects, 1999-2011

De cette manière, nous pouvons trouver une souplesse au plan sémantique dans certains projets d'Eisenman comme la série des Houses. Or, il nous semble voir une tendance à la transparence des significations, dans la mise en œuvre de la « grammaire universelle », et surtout dans l'usage de la théorie des « champs » de Bourdieu appliquée aux projets tardifs d'Eisenman. Mettant son attention sur la notion de « champs » (nous utilisons souvent le mot « contexte » à la place, mais le « champ » d'après Bourdieu est un concept plus précis et plus concret qui définit que chaque champ a ses règles spécifiques mais dont on peut retrouver des règles générales et où tous les participants ont à peu près tous les mêmes intérêts), Eisenman modélisait effectivement les informations des différents champs, soit historique, soit culturel, soit topographique, par une synthèse des formes de manière métaphorique. Par conséquent, la forme architecturale est visuellement plus accessible aux yeux des spectateurs dans le champ donné, et cela peut rendre possible l'émergence de nouvelles significations en son sein.

Eisenman, malgré le fait qu'il ne parle pas de quoi que ce soit, montre que c'est ce qu'il produit qui va provoquer l'interprétation. Son architecture n'est pas au service d'une vie meilleure pour l'homme, mais au service d'elle-même, au service des ses concepts en architecture et du plaisir de l'architecte. De ce dernier point de vue, Eisenman et Tschumi, se rejoignent.

1.5.2 « The pleasure of architecture »¹¹⁶ (Tschumi)

Dans le précédent chapitre, John Hejduk montrait le « masque » sans explication précise, or Bernard Tschumi a donné son opinion par un fragment « Métaphore de la séduction : Le masque » dans son essai « The pleasure of architecture ». Est-ce qu'il a repris ou voulu interpréter l'idée de Hejduk ? Peu importe. Ce qui nous intéresse ici est l'idée que « Derrière tout masque se cache une source inconsciente qui ne peut-être dissociée du plaisir de l'architecture ». Tschumi, exprime que le masque pourrait exalter les apparences, et en arrière-plan, il y a toujours « something else » :

« Il y a rarement du plaisir sans séduction, ou de séduction sans illusion. [...] L'architecture n'est pas différente. Elle joue en permanence le séducteur. Ses déguisements sont nombreux: façades, arcades, des places, même les concepts architecturaux deviennent les objets de séduction. Comme les masques, ils mettent un voile entre ce qui est supposé être la réalité et de ses participants (vous et moi). [...] Une fois que vous découvrez ce qui se cache derrière le masque, il est possible de découvrir un autre masque. Le sens littéral du déguisement (la façade, la rue) indique d'autres systèmes de connaissances, d'autres façons de lire la ville: les masques formels cachent les socio-économique, tandis que les masques littéraux cachent les métaphoriques. Chaque système de la connaissance obscurcit l'autre. Masques cachent d'autres masques, et chaque niveau successif de sens confirme l'impossibilité de saisir la réalité »¹¹⁷.

« Something else » derrière le masque, selon Tschumi c'est cette autre chose inconsciente qui est associée au « plaisir de l'architecture ». Pour lui, le plaisir de l'espace ne peut pas être mis en mots, il est tacite, il est à peu près une forme d'expérience, il est la « présence d'absence ». « Le plaisir de l'architecture », dans notre langage, nous préférons le catégoriser dans le groupe de la « sensibilité » de l'architecture, avec d'autres comme la souffrance de

¹¹⁶ Titre d'article [Tschumi, 1977]

¹¹⁷ Extrait du 7^e fragment « Métaphore de la séduction : Le masque » in [Tschumi, 1977]

l'architecture, la folie de l'architecture, le zen de l'architecture etc. Pourtant, ce sont des notions très abstraites, nous voulons donc prendre un exemple réel, celui du Parc de la Villette (fig.35) de Tschumi, pour chercher si ce projet illustre ce que l'architecte disait à propos du « plaisir de l'architecture » ou d'« autre chose ».



Figure 35 Schémas de concepts du Parc de La Villette, © Bernard Tschumi Architecte.

En considérant que objet, mouvement, et événement font inévitablement partie de la définition a minima de l'architecture, Bernard Tschumi cherchait à sortir des limites du langage

traditionnel de l'architecture et de la pensée architecturale elle-même. Il puisait dans diverses disciplines comme le cinéma, la littérature ou la philosophie, appréhendait le réel par autres concepts, d'autres façons. Selon Tschumi, le temps intervient à trois niveaux en architecture : dans la conception, dans la juxtaposition et dans la succession d'événements, d'actions. A partir du rapport conflictuel de la triade de départ : objet, mouvement, événement, il a développé, une notion de séquence dont la nature est elle-même triadique : séquence de transformation, séquence spatiale et séquence programmatique¹¹⁸.

Les folies du Parc de La Villette signalent cela. Leur forme provient de la déclinaison d'un cube de 10,8 m de côté en points, lignes, surfaces, volumes. Elles se positionnent sur une trame ponctuelle qui est l'outil stratégique de La Villette : « Elle articule l'espace, les intensités. En refusant toute hiérarchie, toute composition, elle rejette l'a priori idéologique des grands plans masses du passé. La trame ponctuelle forme une série de points d'ancrage, dont le rôle est de rassembler, comme un aimant, les fragments du programme éclaté »¹¹⁹. Par intersection, répétition, qualification, distorsion, fragmentation, compression, rotation, insertion, multiplication, fusion, inversion, substitution, métamorphose, dissolution, les mécanismes transformationnels sur un cube identique permettent de le reconstruire après qu'il ait été déconstruit en composantes de mouvement (rampes, escaliers, passerelles etc.) ou d'espaces clos. Ensuite, cette stratégie restitue une unité conflictuelle à l'ensemble du parc, qui suppose non seulement des objets architecturaux porteurs d'événements programmatiques tels que patinoire, serre, piano-bar, restaurants, thermes, etc., mais également des mouvements, relatifs à d'autres types points (les folies), lignes (galeries, promenades) et surfaces (jardins, bassins, aires de pique-nique, etc.)¹²⁰. Une telle architecture conçue sur une superposition des circulations, des paysages, des dispositifs variés, des folies, comme un système complexe devrait produire un enrichissement des activités humaines qui pourraient être « le plaisir de l'architecture ». Ainsi, les travaux de Bernard Tschumi ouvrent la voie à une architecture complexe.

¹¹⁸ cf. [Farel, 1991], p.191

¹¹⁹ Bernard Tschumi, Des Transcripts à La Villette, cité par [Farel, 1991], p.190

¹²⁰ cf. [Farel, 1991], p.190

Cette complexité de l'architecture comporte plusieurs niveaux de sens, le sens fonctionnel, le sens programmatique, le sens technique. Mais ce qui est supérieur à ces sens visibles, physiques, serait le « sens derrière les masques », la sensibilité dont on a parlé plus haut. La sensibilité de l'architecture, est le sens le plus essentiel mais à la fois le plus difficile à représenter dans le projet. Elle est bien loin de l'approche rationaliste car ici il ne s'agit plus de résoudre un problème, mais de le dépasser, d'exprimer encore plus. « Quand on a résolu le problème, on peut s'intéresser à l'architecture. C'est alors qu'elle entre en jeu »¹²¹. Il ne s'agit pas non plus uniquement de satisfaire des besoins : « ne jamais construire pour des besoins »¹²². Le Corbusier a le même conseil « à ceux qui, absorbés maintenant dans le problème de la "machine à habiter", déclaraient "l'architecture c'est servir", nous avons répondu : "l'architecture c'est émouvoir" », l'architecte doit exprimer des désirs qui établissent le lien entre l'homme et la nature, ils manifestent la vie. « Quand on fait un bâtiment, on crée de la vie, [...] Si vous n'avez compris que la fonction du bâtiment, il ne deviendra pas un milieu de vie »¹²³. Dans ce sens, Bernard Tschumi tentait de créer une vie du plaisir comme il a énoncé : « Le plaisir de l'architecture : quand l'architecture satisfait aux désirs d'espace, tout en exprimant idée ou concept, avec intelligence et invention »¹²⁴. Nous pensons qu'un tel plaisir est partagé par les architectes, les usagers, les spectateurs, mais qu'il concerne essentiellement le concepteur.

En regardant les approches de ces deux architectes, Eisenman et Tschumi, on pourrait affirmer qu'ils cherchent concurremment à ce que l'architecture ne parle de rien d'autre que d'elle-même. D'après eux, « l'architecture se distingue de la géométrie, de la construction, de la satisfaction de besoins fonctionnels ou d'expressions symboliques ; elle est intention purement architecturale »¹²⁵. Bien que les deux architectes préconisent « la coupure entre le

¹²¹ [Cook & Klotz, 1974], p.301

¹²² Romaldo Giurgola, *Louis I. Kahn*, Les Editions d'Architecture, Zurich, 1979, cité par [Farel, 1991], p.116

¹²³ [Cook & Klotz, 1974], p.303

¹²⁴ [Tschumi, 1977]

¹²⁵ [Farel, 1991], p.180

signifiant et le signifié, le refus de la signification et du symbole », leurs architectures, avec une ressource philosophique, psychanalytique, linguistique, révèlent bien « une interrogation insistante sur la possibilité et la validité du sens dans l'architecture contemporaine »¹²⁶. Lire n'a rien à voir avec décoder, pour la même raison que « écrire n'a rien à voir avec signifier mais avec arpenter » selon la formule de Deleuze et Guattari. La lecture en effet ne s'identifie en rien à une mécanique de déchiffrage car elle est d'abord et seulement interprétation¹²⁷. Alors, est-ce que l'on peut parler d'une véritable « absence » de sens intrinsèque à l'architecture d'Eisenman et de Tschumi ? Nous devons maintenant aborder cette question...

Malgré tout, le fossé potentiel entre la signification que l'architecte souhaite faire passer et celle qui est perçue dans son architecture peut s'avérer si grand qu'il est peut-être légitime de revendiquer un droit à une « architecture silencieuse »¹²⁸, comme Alain Farel l'a proposé. L'œuvre architecturale traverse le temps en subissant tellement de changements aux dégradations, aux modifications contextuelles, aux transformations des usages, des civilisations même, qu'on sera certainement conduit à l'appréhender simplement avec notre intelligence et notre sensibilité propres, et non pas au travers de références plus ou moins exactes ou justifiées.

L'architecture silencieuse, donc, ne recherche pas l'effet expressif, ne manifeste pas la signification. Ce type d'architecture pourrait être désigné par l'expression « signes asignifiants »¹²⁹. Là, le sens s'efface devant la sensibilité humaine, on regarde, on touche, on écoute, on sent, on perçoit devant cette architecture. Les visiteurs-spectateurs, les usagers, réorganisent l'espace construit par leur façon de le parcourir, de le vivre, dans leur architecture. C'est pourquoi, aucune représentation de l'architecture, aucun dessin, aucune photo, aucune maquette, ne peuvent être totalement satisfaisant. L'architecture porte en elle la douloureuse spécificité de devoir être réalisée pour être appréciée par l'expérience individuelle. Ici, à

¹²⁶ *Ibid.*, p.195

¹²⁷ [Estevez, 2012], p.17.

¹²⁸ *Ibid.*, p.172

¹²⁹ [Reiser & Umemoto, 2006], p.173.

l'inverse de ce que dit Hejduk, l'architecture n'est pas fixe, sa pleine compréhension n'implique pas le moins de mouvement possible. En cela, elle doit faire naître le plaisir, plaisir intellectuel et sensoriel, et ainsi une signification, durable ou éphémère, monosémique ou polysémique, apparaîtra, privée, personnelle ou partagée par un grand nombre de gens qui « étonnera, évoluera »¹³⁰ .

Néanmoins, entre l'architecture parlante et l'architecture silencieuse, la distinction n'apparaît pas véritablement évidente. Toute architecture communique l'information de manière variée, symbolique ou sémantique, sensible ou perceptive; toute architecture parle, mais se tient également en silence à différents niveaux. Nous entendons donc une architecture qui parle, ou bruyante ou douce, ou presque muette. Entre l'architecture et le langage, entre la forme et la signification, nous partons avec des interrogations permanentes.

¹³⁰ *Ibid.*

1.6 Architecture littéraire

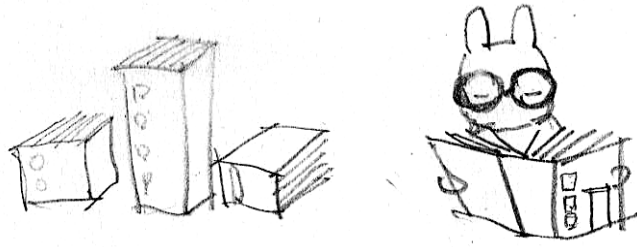


Figure 36 « Avec les livres, je construis des "espace"... », Rem Koolhaas.

« Avec les livres, je construis des espaces... », commençant par ce propos de Rem Koolhaas, nous voulons ajouter en particulier un petit chapitre une architecture venue d'ailleurs : celle de littérature. L'influence de la littérature sur les hommes est évidemment beaucoup plus profonde que la connaissance de l'architecture, car avant d'être architecte, tous ce que nous avons connus sur l'architecture est venu de la réalité et du livre. Ce dernier serait apparemment plus impressionnant que l'expérience vécue, parce que quand l'enfant n'est pas capable de lire, il connaît le monde et l'espace par la perception sensorielle ; plus tard, quand on est capable de lire, on reconnaît l'espace par la littérature, on apprend plus de mots pour décrire les espaces réels. Nos connaissances littéraires et sensorielles se superposent, et sont influencées par la littérature. Nous pouvons découvrir des espaces qui n'existent pas en réel, et nous en rêvons ; en revanche, nous trouvons des espaces réels qui ne pourraient pas être décrits (peut-être car nous n'en sommes pas capable). Cependant, si de nombreux architectes pensent que les espaces littéraires seront toujours supérieurs aux espaces architecturaux réels, c'est probablement en raison des capacités de l'imagination humaine, l'espace imaginaire n'aurait jamais de fin.

Par conséquent, si l'espace imaginaire de la littérature est le plus merveilleux, est-ce qu'il est possible de concevoir ou de reproduire un espace lui ressemblant ? De quelle manière ?

Quand nous voyons que les trois directions des études littéraires sont la beauté, le sens et la forme, et leur mission correspondant sont l'esthétique, l'historique, la morphologique¹³¹. Ne serait-il pas exactement les trois éléments les plus considérables des études architecturales à l'ère contemporaine?

Deux extraits de littérature pourraient montrer la force incroyable de l'espace littéraire : un extrait vient d'une composition littéraire, La source aux fleurs de pêcher, écrite par Tao Yuan-ming, le grand lettré chinois en 421. Cette composition a imaginé un espace taïste et une société de l'Utopie de Thomas More, qui était mystérieux, introuvable dans la réalité, c'est pourquoi elle est devenue une des œuvres classiques les plus connues en Chine depuis plus de milles ans. Elle parle de l'habitat final que l'homme poursuit, on l'appelle « le paradis aux fleurs de pêchers » en chinois :

« ... un habitant de Wu Ling, pêcheur de son état, avait suivi le cours d'une rivière encaissée, insoucieux du chemin parcouru. Soudain il se trouva devant une forêt de fleurs de pêcher. Elle couvrait les deux rives sur plusieurs centaines de toises, sans nul arbre d'essence différente. L'herbe embaumée était fraîche et belle, les corolles tombées jonchaient le sol, pèle mêle. Le pêcheur, fort étonné, repartit, désireux de connaître l'étendue de cette forêt. Elle se terminait à la source de la rivière. C'est alors qu'il vit un mont où se décelait une petite ouverture ; il lui sembla y apercevoir de la lumière. Laissant là son embarcation, il s'y engagea. Au début, extrêmement étroite, la caverne permettait tout juste le passage. A nouveau il parcourut plusieurs dizaines de toises, et tout à coup elle s'ouvrit à la clarté du jour : un plat pays s'étendait jusqu'aux lointains ; les demeures avaient belle apparence ; on découvrait une riche campagne, de jolis étangs, des bouquets de mûriers et de bambous. Des chemins tissaient leurs réseaux, les coqs et les chiens se répondaient. Dans ce décor allaient et venaient des hommes et des femmes, qui semant, qui ouvrant, tous vêtus de façon insolite. [...] Une fois sorti, il

¹³¹ [Jolles, 1972], p.11

retrouva son embarcation ; il refit alors en sens inverse le chemin, qu'il marqua de nombreux jalons. [...] mais ils se perdirent et ne retrouvèrent pas le chemin... »¹³²

L'autre extrait est tiré de Victor Hugo, il décrit ce qu'il a vu dans le Palais d'été pendant son voyage en Chine en 1860, une « merveille du monde » qui n'a plus existé au monde, et qu'on ne pourrait qu'imaginer à travers les ruines et la description suivante :

« Il y avait, dans un coin du monde, une merveille du monde ; cette merveille s'appelait le Palais d'été. L'art a deux principes, l'Idée qui produit l'art européen, et la Chimère qui produit l'art oriental. Le Palais d'été était à l'art chimérique ce que le Parthénon est à l'art idéal. Tout ce que peut enfanter l'imagination d'un peuple presque extra-humain était là. Ce n'était pas, comme le Parthénon, une œuvre rare et unique ; c'était une sorte d'énorme modèle de la chimère, si la chimère peut avoir un modèle.

Imaginez on ne sait quelle construction inexprimable, quelque chose comme un édifice lunaire, et vous aurez le Palais d'été. Bâissez un songe avec du marbre, du jade, du bronze, de la porcelaine, charpentez-le en bois de cèdre, couvrez-le de pierreries, drapiez-le de soie, faites-le ici sanctuaire, là harem, là citadelle, mettez-y des dieux, mettez-y des monstres, vernissez-le, émaillez-le, dorez-le, fardez-le, faites construire par des architectes qui soient des poètes les mille et un rêves des mille et une nuits, ajoutez des jardins, des bassins, des jaillissements d'eau et d'écume, des cygnes, des ibis, des paons, supposez en un mot une sorte d'éblouissante caverne de la fantaisie humaine ayant une figure de temple et de palais, c'était là ce monument. Il avait fallu, pour le créer, le lent travail de deux générations. Cet édifice, qui avait l'énormité d'une ville, avait été bâti par les siècles, pour qui ? Pour les peuples. Car ce que fait le temps appartient à l'homme.

¹³² 陶淵明 Tao Yuanming (365-427), La source aux fleurs de pêcher, 421. Traduction par Léon Thomas. Le texte complet à voir vers ce lien:
<http://michel-terestchenko.blogspot.com/2011/04/la-source-aux-fleurs-de-pecher.html>

Les artistes, les poètes, les philosophes, connaissent le Palais d'été ; Voltaire en parle. On disait : le Parthénon en Grèce, les Pyramides en Egypte, le Colisée à Rome, Notre-Dame à Paris, le Palais d'été en Orient. Si on ne le voyait pas, on le rêvait. C'était une sorte d'effrayant chef-d'œuvre inconnu entrevu au loin dans on ne sait quel crépuscule, comme une silhouette de la civilisation d'Asie sur l'horizon de la civilisation d'Europe.

Cette merveille a disparu... »¹³³

Ces deux descriptions de l'espace, dont l'une est imaginaire, et l'autre a été réelle mais n'existe plus, pourraient représenter deux catégories principales de l'espace littéraire : l'espace fantastique et l'espace documentaire. Ils sont tous construits à partir de la réalité, tous issus de la rédaction des auteurs, et tous restent des espaces d'imagination propres aux lecteurs. Peut-être l'homme aime toujours chercher la réalité inexistante, imaginer tout ce qu'on peut construire hors du temps, et la littérature lui fournit ce genre du besoin – besoin de rêver. C'est pourquoi l'espace du texte est toujours plus fascinant que celui du lieu, c'est le privilège du texte. Mais le texte reste le texte, et reste sur papier. Nous voulons tenter de prendre un chemin de l'espace du texte à l'espace de lieux, depuis la littérature jusqu'à l'architecture, du papier à terre.

Pour nous, il y a deux ressources littéraires dont nous pouvons disposer pour fournir une référence : celle de l'écrivain (inclut le poète) et celle du concepteur (architecte, urbaniste, paysagiste, etc.)

Dans la première situation, la ressource est évidemment infinie, nous pourrions peut-être trouver les inspirations dans n'importe quel type de littérature, or, nous voulons nous limiter à un cas extrême de la littérature : celui de la poésie. La poésie brève, la forme courte est très répandue en Chine, elle charge un contenu extrêmement riche dans un espace de texte très

¹³³ Victo Hugo, Lettre au capitaine Butler, Hauteville House, 25 novembre 1861. Le texte complet à voir vers ce lien :

<http://www.monde-diplomatique.fr/imprimer/11563/e7c379d2bd>

court. Elle correspond à une simplicité poétique et qui incarne une situation extraordinaire de l'habitat.

1.6.1 « L'homme habite en poète »¹³⁴

Cette formule complète vient de Hölderlin : « En poète l'homme habite sur cette terre ». Que voulait dire par là Hölderlin ? Ce poème a été souvent étudié. Il est cité notamment dans l'article de Martin Heidegger « Bâtir, Habiter, Penser ». Une connaissance sensible vient-elle du monde extérieur ou bien une imagination poétique vient-elle de l'intériorité de l'homme ? « Habiter en poète », cela invite à interroger la relation entre l'habitat et la poésie, plus largement, entre l'espace et la poésie. Là, c'est l'espace poétique. Ainsi, on se pose des questions : l'espace poétique est-il un concept abstrait ou réalisable ? L'espace poétique est-il un espace physique ou imaginaire ? Comment créer l'espace physique qui serait poétique ?

Depuis l'Antiquité, il a déjà existé une relation analogique entre littérature et architecture, « ut architectura poesis ». Nous pourrions ici faire ressortir deux principaux types de relations entre la poésie et l'espace. La première indique que l'espace vient de la poésie. Cette poésie décrit généralement une scène, qui pourrait être caractérisée par trois dimensions que possède toute scène, selon 王昌龄 Wang Chan-Ling, un grand poète chinois du VIIe siècle. Wu-jing (物境): « objet-scène », Qing-jing(情境): « émotion-scène », yi-jing(意境): « idée-scène ». On pourrait donc considérer que créer un espace poétique consiste à reproduire une ou plusieurs scènes du poème.

Le deuxième type de relation entre poésie et espace suppose au contraire que la poésie vient du vécu de l'espace. Il s'agit d'une écriture poétique qui s'inspire d'un espace réel mais

¹³⁴ Martin Heidegger, qui prononce une conférence méditant les mots d'Hölderlin en 1951 « L'homme habite en poète », reprise dans Essais et conférence.

peut-être surpasse le réel. Cette poésie est donc une perception subjective de la réalité. « Le poète ne compose peut-être pas le monde, mais il compose son monde »¹³⁵ .

Par conséquent, nous voyons deux dimensions de l'espace poétique. La première est une conception à partir du poème, la seconde une perception en manière du poème. La première est le travail de l'architecte, la seconde est celui du poète. Le poète construit son espace sur le papier, l'architecte construit l'espace sur terre.

« L'homme habite en poète », mais nous, habitons-nous en poètes aujourd'hui ? Ou pourrions-nous habiter en poètes ? Peut-être que tous les lieux sont accessibles à la poésie, si ce genre de questions est toujours avec nous, si la poésie vit toujours dans nos cœurs. Si l'architecte, ne peut être le poète, au moins, peut-il être l'écrivain de l'espace. « Construire avec des livres », c'est la réflexion que nous voulons déclencher ci-dessous comme une deuxième ressource littéraire de l'architecture.

1.6.2 « ... avec les livres, je construis des "espaces"... »¹³⁶

« ... Avec les livres, je construis des "espaces"... », ce manifeste n'est pas étonnant chez les écrivains. De nombreuses œuvres littéraires, dans n'importe quelle époque, ou contexte culturel, nous montrent des "espaces" par des descriptions concrètes, précises et vivantes, rendent visible le texte, produisent la littérature architecturale. Pourtant, cette phrase est un manifeste d'architecte, un manifeste koolhaasien, et cela nous apportera l'intérêt particulier à réfléchir sur le rôle de l'écrivain autant que sur celui de l'architecte. Cela représente une manière de travailler et de penser qui relie deux actions : écrire et construire.

¹³⁵ N. Gobenceaux, Espace et poésie. Sur le site :

http://www.cultureaconfine.org/web/content/index.php?action=read_cnt&id_m=3095&id_cnt=3268

¹³⁶ R. Koolhaas. « OMA : un projet linguistique », entretien avec Éric Sadin, cité par [Vermandel & Treiber, 2003], p.63.

Ecrire et construire, deux gestes également importants pour les architectes. De même, écrivain et architecte, sont deux rôles également échangeables pour les architectes. Comme le montre le cas remarquable de Rem Koolhaas, qui considère être écrivain avant d'être architecte. Dans un entretien réalisé après la parution de *S, M, L, XL*, Koolhaas admet que :

« J'ai exprimé mon antipathie de base vis-à-vis de l'architecture, ou plutôt mon scepticisme – de deux manières. Selon la première, j'ai essayé de faire sortir l'architecture d'une série d'ambitions superficielles et de restaurer une sorte de capacité opérationnelle, même si elle n'est pas "glamour". [...] La seconde manière vient de ce que je suis [...] désireux de ne pas être identifié complètement à la profession. C'est sans doute pourquoi j'insiste sur l'utilité des premières incarnations, et que je ne veux pas abandonner le rôle de l'écrivain: celui-ci représente d'autres mondes, une autre idée de la vie, une autre perspective... »¹³⁷

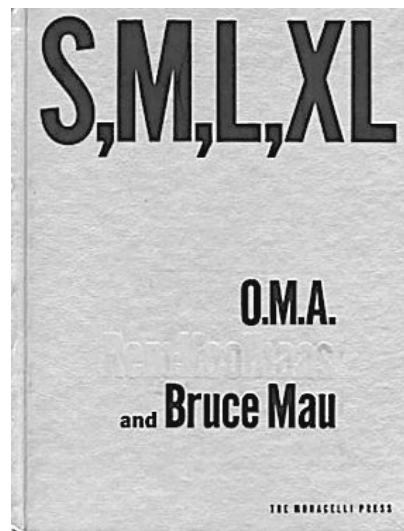
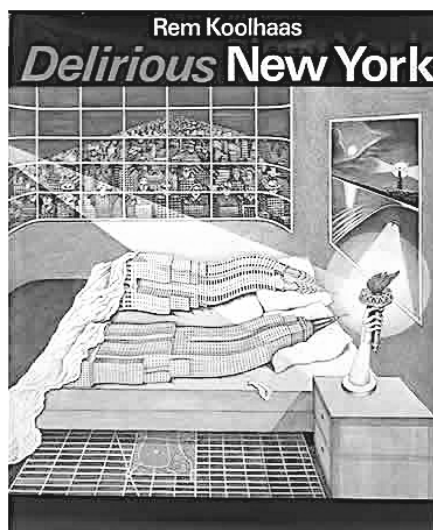


Figure 37 R.Koolhaas, *Delirious New York*, 1978 ; *S, M, L, XL*, 1995

Que désigne ici l'expression « premières incarnations » ? Nous supposons qu'il s'agit d'une autre expression koolhaasienne sur l'écriture. Littéralement, une écriture de

¹³⁷ Jean Attali, « Les dictionnaires de Rem Koolhaas » in [Vermandel & Treiber, 2003], p.171

l'architecture consiste non seulement en une *littérature d'architecture*¹³⁸ qu'on a précédemment provoquée, mais également les essais des architectes, et également les critiques architecturales des rédacteurs, qui introduisent des images mentales dans la pensée des lecteurs, et transcrivent le lisible en visible. C'est justement sur ce point où Koolhaas a bien réussi. Cette manière de communication est parfois plus puissante même plus convainquante que ses œuvres d'architecture réalisés à terre, sa pensée écrite sur papier s'exprime. Pourrions-nous affirmer que le succès de Koolhaas est d'abord un succès de l'écrivain plutôt que de l'architecte ? Comment Koolhaas définit-il son but d'écriture :

« Ma première raison pour l'écriture en architecture a été technique ou stratégique de ce fait j'ai senti que je voulais être un type particulier d'architecte [...], l'écriture de New York avait principalement comme "but": je voulais construire - comme un écrivain - un terrain où je pourrais éventuellement travailler comme architecte »¹³⁹ .

¹³⁸ Se référer à la formule de la littérature d'Art d'Oscar Wilde.

¹³⁹ « Why I wrote Delirious New York and other textual strategies » in [Koolhaas, 1993] : « My first reason for writing in architecture was technical or strategic in that I sensed that I wanted to be a particular kind of architect [...], the writing of New York had on major "aim": I wanted to construct - as a writer – a terrain where I could eventually work as an architect. »

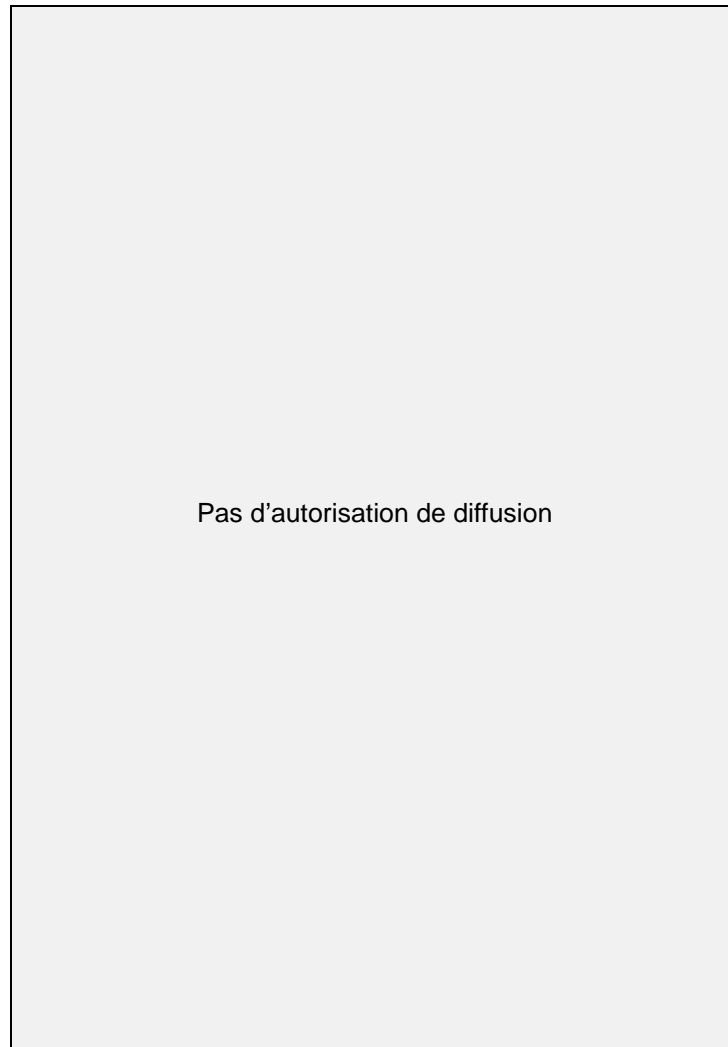


Figure 38 Caricature de Koolhaas, © Klaus.

Écrire et à la fois construire, prendre la plume comme règle, prendre le terrain comme papier, Koolhaas écrit pour construire, les deux activités chez lui se complètent, se réfèrent, comme le rapport symétrique entre OMA et AMO. Par ce procédé il cherche à poser et aussi à répondre à des questions sur l'urbanisme, sur l'architecture, sur la société etc. Par exemple dans *New York Délire*, Koolhaas s'est préalablement posé la question : « Comment écrire un manifeste d'urbanisme pour la fin du XXe siècle, dans une époque qui a la nausée des manifestes ? »¹⁴⁰, et il a fait de la fiction « un instrument heuristique »¹⁴¹ pour réagir la réalité.

¹⁴⁰ [Koolhaas, 2002], P.6.

Il exprime son intérêt pour les dictionnaires dans S, M, L, XL : « [...] le vocabulaire, les mots, pour envisager les conditions de l'architecture et surtout celles de l'urbanisme sont complètement inadaptés. Ils ne revêtent même plus la capacité de décrire l'existant. Il faut donc réviser ce vocabulaire»¹⁴². Le livre, est donc une autre construction chez Koolhaas.

Évidemment, l'écriture est un outil indispensable pour l'architecte Koolhaas, car non seulement les « grands récits » publiés, mais aussi les mots prennent de la place dans son travail : « [...] au début de chaque projet, il y a peut-être pas l'écriture mais une définition en mots - un texte - un concept, l'ambition, ou d'un thème qui est mis en mots, et seulement au moment où il est mis en mots peut-on commencer à procéder, à penser sur l'architecture »¹⁴³.

Cette manière koolhaasienne ne doit pas être considérée comme un exemple particulier, Koolhaas n'est pas le seul architecte à travailler ainsi. Car travailler sans attention aux mots de l'architecture révèle au contraire un manque de compétence ou au moins un manque d'attention sur l'écriture. « Les architectes regardent, ils ne lisent pas »¹⁴⁴. A cette critique (ou malentendu) nous répondons par l'écriture : « Avec les livres, je construis... » Écrire ne sera plus et ne doit pas être le privilège de l'écrivain.

Depuis que Victor Hugo déclarait « le livre tuera l'édifice », l'architecture a été plus ou moins dominée par la littérature (ou plutôt l'imprimerie selon le langage d'Hugo). Aujourd'hui cette remarque apparaît plus manifeste que jamais dans un milieu médiatisé, où le mot, le discours montrent leur puissances au public. Le texte, par rapport à l'image, possède un

¹⁴¹ Frank Vermandel, « Delirious New York, ou le manhattanisme comme fiction théorique », in [Vermandel, 2005], p.104.

¹⁴² Rem Koolhaas. « OMA : un projet linguistique », entretien avec Éric Sadin, cité par [Vermandel & Treiber, 2003], p.64.

¹⁴³ [Koolhaas, 1993] : « [...] at the beginning of every project there is maybe not writing but a definition in words – a text – a concept, ambition, or theme that is put in words, and only at the moment that it is put in words can we begin to proceed, to think about architecture. » Traduit par Chen Bao.

¹⁴⁴ Pierre Vago, « La critique architecturale », L'Architecture d'aujourd'hui, n°117, novembre 1964 – janvier 1965, cité par Marie-Céline Masson, « Les architectes regardent, ils ne lisent pas » in [Vermandel & Treiber, 2003], P.257.

avantage incomparable par sa précision, sa profondeur, il peut être une autre arme de représentation pour les architectes contemporains. Les architectes, ne regardent pas seulement l'image, ils lisent et écrivent.

« Plus j'écris, plus je vois »¹⁴⁵, cet énoncé de Philippe Sollers désigne donc un autre chemin pour l'architecte contemporain.

¹⁴⁵ [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.45

2. Points d'arrivés

À partir de la notion d'aphasie en architecture, nous avons étudié le rapport entre deux disciplines - langage et architecture, et repéré certaines recherches et pratiques linguistiques dans le domaine architectural. Maintenant, nous voudrions aborder un point de recherche plus précis sous le thème langage-architecture. Il s'agit d'explorer les facteurs essentiels qui lient les deux disciplines et font communiquer les deux. Ces facteurs que nous allons analyser dans cette partie, présentent en manière de couples contrastés, se transforment, se complètent, pour révéler peut-être un nouveau modèle linguistique de l'architecture.



Figure 39 Schéma Visibilité-Lisibilité

2.1 Visibilité - Lisibilité

Le mot "idée" est utilisé dans son sens grec d'origine de "forme visible de la chose", et le projet est ce qui donne une signification à la chose, qui la rend donc visible¹⁴⁶.

- Vittorio Gregotti

¹⁴⁶ [Vittorio Gregotti, 1995], P.70

2.1.1 Qui est visible/lisible ?

Sous la forme simple mais concrète « Plus j'écris, plus je vois », l'écrivain révèle le lien entre deux actions créatives chez chaque auteur - voir et écrire. Pour le lecteur, cette relation montre deux propriétés d'une œuvre écrite – visibilité et lisibilité. Dans ce cas, la lisibilité du texte et du sens, transforme le texte en image, réalise le processus de la lisibilité du texte à la visibilité de l'image. L'œuvre littéraire représente la visibilité par la lisibilité, au contraire, pour une œuvre d'architecture, ce serait la visibilité qui représente la lisibilité. Mais en tant qu'architecte, auteur du bâtiment, comment penser le rapport entre les deux facteurs, et comment créer la visibilité et/ou la lisibilité ?

La visibilité, est le caractère de ce qui est visible, elle serait la première propriété de l'architecture avant toutes les autres. Peter Eisenman donne une telle description : « Le discours le plus puissant de l'architecture c'est la vue. Voir, c'est voir avec l'esprit aussi »¹⁴⁷ . La visibilité, c'est non seulement voir, mais aussi plus généralement percevoir. À travers cette définition riche, nous sélectionnons ce que nous voudrions faire entrer dans la définition de la visibilité en architecture¹⁴⁸ :

A. – Possibilité pour un objet d'être perçu par le sens de la vue, possibilité pour l'œil de percevoir. Fait de pouvoir être vu facilement, d'être aisément perçu dans sa structure, ses détails.

B. – Possibilité pour une chose non matérielle de se manifester aux sens, à l'esprit; ce caractère qui la rend manifeste.

A partir des définitions ci-dessus, la visibilité est donc, le caractère d'être vu et d'être perçu ; de plus s'ajoute l'idée d'une facilité à être vu et à être perçu. Plus que l'œil, on pourrait encore « voir avec l'esprit », percevoir le sens caché, autrement dit, lire le message invisible, c'est cette lisibilité que l'on veut rechercher et que l'on veut donner en tant qu'architecte.

¹⁴⁷ Propos recueillis par Frédéric Levrat pour AA.

¹⁴⁸ Le Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

La lisibilité, pour la conception architecturale, n'est pas la « facilité de compréhension d'un texte », il ne s'agit pas non plus de lire ce qui est lisible, mais plutôt « fait qu'une composition graphique soit facilement perçue et comprise »¹⁴⁹. Ça exprime aussi le lien inhérent entre lisibilité et visibilité.

Louis Hay a posé une question dans son ouvrage : « Où commence la littérature ? »¹⁵⁰ et cette réponse qu'il propose : « La littérature commence avec la lecture »¹⁵¹. Dans notre cas, nous devrions encore ajouter : « La lecture commence avec la lisibilité » :

*Le livre n'est plus dans ce qui écrit, mais dans ce qui est lu et un singulier emploi du langage permet de parler d'une récréation là où toute création est bannie. Le lecteur va à la rencontre d'un miroir, objet surgi de nulle part, vide tant que nul visage ne s'y est miré : image magique plutôt que pensée intelligible de l'art, et qui frappe tout commentaire d'inanité. Comment, sans troubler la vision, superposer au reflet du lecteur un visage étranger ? De là les difficultés d'une critique de la lecture*¹⁵².

Là commence peut-être la relation analogique entre littérature et architecture, entre lecture et perception. L'objet architectural est à la fois ce qui est conçu et ce qui est perçu, comme le livre est à la fois dans ce qui est écrit et dans ce qui est lu.

Nous reprenons cette formule qui demande : « Où commence l'architecture ? » pour proposer une réponse qui serait : « L'architecture commence avec la perception », et nous pourrions préciser encore : « La perception commence avec la visibilité ». La visibilité est forcément liée à la genèse de l'œuvre architecturale, et dont la lisibilité pourrait faire référence

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ [Hay, 2002], p.7

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p.7-8

de son côté à celle de la littérature. « Le texte est une forêt, mais la forêt est une image de la ville, qui devient texte lisible »¹⁵³. Cette analogie entre le texte et la ville, suggère l'existence d'une piste de l'une vers l'autre.

« Lire ce qui n'est pas écrit », cette formule de Hugo von Hofmannsthal, que Walter Benjamin fait sienne, signifie en fait « lire ce qui n'est pas écrit dans ce qui est écrit ». Walter Benjamin est le premier à avoir employé le concept de « lisibilité » à propos de la ville de Paris - la « capitale du XIXe siècle », pour lui le « véritable lieu des signes »¹⁵⁴. Du texte au lieu, de la lisibilité à la symbolique, que ce soit la littérature ou bien l'architecture, n'échappe pas à l'influence de la sémiologie.

Barthes a esquissé le projet d'une « sémiotique de la cité », dont la conception essentielle est celle de la « lisibilité » de la ville. Dans son essai *Sémiologie et urbanisme*, il introduit le concept en référence à Kevin Lynch qui, dans son livre *The Image of the City*, a remarqué la « legibility » comme la qualité de structures urbaines particulièrement prégnantes. Le concept de « legibility » de Lynch signifie quelque chose d'élémentaire, la faculté de l'architecture d'être reconnaissable clairement et sans ambiguïté, faculté qui se prolonge dans l'observateur et qu'il lui arrive aussi d'appeler « imagibility ». L'« imagibility » selon lui, pourrait également « être appelé la lisibilité, ou peut-être la visibilité dans un sens large, où les objets ne sont pas seulement capables d'être vus, mais sont présentés fortement et intensément pour les sens »¹⁵⁵. Là, nous voyons clairement le rapport entre lisibilité et visibilité, et toutes les deux servent à la production de sens. Quand nous regardons la ville, le bâtiment, nous ne voyons plus la ville elle-même, mais plutôt sa visibilité ou sa lisibilité, ou les deux, qui occupe la place principale pour la compréhension de la ville. Comme l'affirme Citron, « le mythe de la ville est un mythe de sa lisibilité », il reconnaît la lisibilité de la ville dans ses « images mythiques »¹⁵⁶. Ce qui est lisible, comprend donc les images, les signes, indépendamment du texte.

¹⁵³ [Stierle & Starobinski, 2001], P.5

¹⁵⁴ Les citations de W.Benjamin, *Ibid.*, p.5-6.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.19. "L'imagibility [...] It might also be called legibility, or perhaps visibility in a heightened sense, where objects are not only able to be seen, but are presented sharply and intensely to the senses."

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.18

Par rapport à « ce qui n'est pas écrit », « ce qui est écrit » serait évidemment plus lisible, et relèverait d'une extrême proximité entre visible et lisible. Par exemple, dans le « canard » venturien, qui représente le bâtiment sculpture-enseigne au premier degré de lisibilité ; la façade porteuse du message polarise l'attention des passants dans le cas de Las Vegas.

Après ces analyses, si nous reconnaissons les rôles de la visibilité et de la lisibilité, nous ne pouvons pas faire le choix alternatif entre les deux, chacune ayant sa place dans le processus de diffusion des messages par l'architecture. Une œuvre d'architecture, doit-elle rechercher plus de visibilité, ou plus de lisibilité, ou bien rechercher l'équilibre parmi les deux ? C'est la question posée aux architectes...

2.1.2 Transition entre visible et lisible

Bien que la visibilité et la lisibilité, avec certaines similitudes, existent sur un même support, ces deux concepts relèvent de significations différentes dans la pratique de conception architecturale : si la lisibilité représente le contenu du projet, la visibilité concerne l'apparence du projet. Ce que les architectes doivent donc accomplir dans leur travail de concepteur, c'est de donner un contenu à une forme vide, transformer la lisibilité à la visibilité, cette opération concerne par exemple la « présence allusive des traces graphiques »¹⁵⁷.

Précisément, comment mettre en œuvre le passage entre ces deux concepts ? Dans le processus de conception, il existe un aller-retour entre visible et lisible. Le travail chemine d'abord du lisible au visible : le concepteur fait d'abord la lecture du projet, à partir de ce qui écrit sur papier (par exemple, le programme, les références correspondantes etc.), mais aussi à partir de ce qui n'est pas écrit mais qui pourrait être écrit par le concepteur (la perception du site, la sensibilité pour le projet etc.). Après des analyses sur le contenu de cette lecture, le concepteur choisit ce qu'il pense être l'essentiel – l'idée du projet, à inscrire graphiquement.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.94

Cette écriture produit des dessins, des maquettes, des textes qui transforment ainsi les images. Le passage du lisible au visible est fait, mais ce n'est pas un passage linéaire d'un vers l'autre, après la première lecture, la conception se développe éventuellement dans une alternance de l'écriture intentionnelle et de la lecture interprétative.

Dans la seconde phase, on constate un passage du visible au lisible : ce passage engage le concepteur et le récepteur, du certain point de vue le concepteur serait ici aussi le récepteur, il a la nécessité de se mettre à la place du récepteur pour vérifier la cohérence entre ce qui il a lu et ce qui il a écrit. En fait cette auto-analyse du projet d'architecture pourrait être comptée dans la première phase si on divise les deux phases selon conception et réception. Mais le concepteur fait progresser l'écriture du projet par des lectures successives, il lit ce que son écriture révèle, la transformation succède à cette relecture pour donner naissance à de nouvelles figures, qu'il conviendra ensuite que les récepteurs-spectateurs interprètent à leur tour. Mais ce qui est également important et même plus important, ce serait la lecture du spectateur, qui participe principalement à ce passage du bâtiment visible à l'interprétation lisible. Nous allons préciser ce processus dans le thème « perception » dans la partie suivante¹⁵⁸. La lisibilité écrite par le concepteur et la lisibilité réécrite/reçue par le récepteur, constitue l'image globale de l'œuvre, ici la visibilité renaît.

Ce qui est visible et ce qui est lisible, sont comme deux faces d'une même chose. Le passage du visible au lisible et du lisible au visible, par le jeu de lecture-écriture, forme la représentation externe de l'œuvre architecturale. La visibilité et la lisibilité sont ainsi les caractères extérieurs des œuvres, et nous allons ensuite découvrir les caractères internes à la conception : Est-ce qu'il existe des principes communs pour la conception contemporaine en architecture? Quels principes pourraient répondre aux diverses demandes aujourd'hui ? Entre la forme visible et le contenu lisible de la conception, quelles relations doivent être établies aujourd'hui ?

¹⁵⁸ cf. chapitre 2.3.1.



Figure 40 Schéma Complexité-Simplicité

2.2 Simplicité – Complexité

Après le couple visibilité-lisibilité, nous proposons d'analyser une autre dualité fondamentale des dynamiques de conception : la dualité simplicité-complexité. Ce couple semble en effet occuper une place centrale dans la relation inhérente entre architecture et langage. Cependant, nous allons mettre l'accent ici sur l'interprétation de la simplicité et étudier plus précisément son rapport intime avec la forme de l'architecture.

2.2.1 « Mais la simplicité est loin d'être simple... »¹⁵⁹

Nous nous rappelons une remarque de Robert Morris avant d'entrer dans ce chapitre : « Le fait qu'une chose soit simple ne signifie pas que sa perception soit également simple. » Pour cette raison, nous allons étudier tout d'abord les différents aspects de la notion de simplicité.

Sur la simplicité, le principe le plus connu serait celui du rasoir d'Occam, aussi appelé « principe de simplicité », « principe de parcimonie », ou encore « principe d'économie », il signifie que l'on ne doit conserver que ce qui est indispensable, garder la simplicité et saisir l'essence de l'objet. Ce principe relève aussi que « les éléments multiples ne doivent pas être utilisés sans nécessité ».

¹⁵⁹ « Mais la simplicité est loin d'être simple [...] pour but de donner à la nécessité l'apparence d'une esthétique inéluctable. » in [Hans Frei, 1996], p.133

Voyons en plus la définition du terme « simplicité » dans le dictionnaire¹⁶⁰ :

a, Qualité de ce qui est facile à comprendre; caractère de ce qui est facilement utilisable ou réalisable.

b, Qualité de ce qui est dépouillé d'éléments non indispensables. Caractère de ce qui produit des effets esthétiques sans recherche, et avec peu de moyens.

Facile à comprendre, facile à utiliser, facile à réaliser, ces qualités ne sont-elles précisément celles qui répondent aux besoins culturels, sociaux, techniques, économiques d'aujourd'hui ? Ne pas dépenser trop de temps sur des éléments non indispensables, sur des effets esthétiques, ne sont-ils pas les demandes de la conception contemporaine ?

D'ailleurs, la « forme simple » joue un rôle central dans la compréhension du monde. Ainsi, selon la définition d'André Jolles¹⁶¹, toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité, saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage peut à la fois vouloir dire et signifier l'être et l'événement, nous dirons alors qu'il y a naissance d'une « Forme simple ». Cette définition du point de vue littéraire, révèle le rapport entre complexité et simplicité, elle révèle la piste qui va de l'une vers l'autre, et révèle aussi la qualité essentielle de la simplicité.

Les valeurs de la simplicité, dans ces temps de grande complexité et de densification des signaux, deviennent plus difficilement explicables. Ou, du moins, le discours sur la simplicité devient objet de différentes interprétations possibles¹⁶². Nous voulons donc en présenter ici quatre aspects principaux : simplicité en forme, simplicité en matière, simplicité en manière, et simplicité en essence.

¹⁶⁰ Le Trésor de la Langue Française informatisé, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

¹⁶¹ [Jolles, 1972], p.42-43

¹⁶² [Vittorio Gregotti, 1995], p.58

2.2.1.1 *Simplicité en forme*

Pour mieux comprendre la simplicité en architecture, nous tenons compte de la notion du Minimalisme qui est une référence incontournable et éclairante pour nos recherches.

Le « Minimalisms » d'Anatxu Zabalbeascoa, a donné la définition relativement pertinente :

« Quelles sont les caractéristiques générales du minimalisme? Une première réponse serait de résumer celles-ci par les termes abstraction, géométrie élémentaire, austérité et monochromatisme. Pour approfondir ce point de vue, on pourrait ajouter le mot répétition. Un travail minimaliste serait alors une composition simple en trois dimensions avec des formes géométriques régulières, rectilignes dépourvues d'effets de composition et d'ornementation »¹⁶³.

Depuis cette définition, il nous apparaît quelques mots-clés qui expliquent la forme de la simplicité. Par exemple, l'« abstraction », est un processus qui cherche « à réduire l'objet et à révéler la forme essentielle caché en son sein. En ce sens, la géométrie simple serait le plus haut symbole de cette idée fondamentale et objective »¹⁶⁴.

La notion d'« austérité » doit être entendue plutôt comme « Qualité de ce qui est dépouillé d'éléments non indispensables. Caractère de ce qui produit des effets esthétiques sans recherche, et avec peu de moyens », cela tient pour l'un des principes de la simplicité. « Aucune illusion, aucune illusion », a déclaré Donald Judd. Évitant tout illusionnisme, les objets sont intéressants pour leur matière, forme, couleur et volume, prises pour ce qu'elles sont, non pas

¹⁶³ [Zabalbeascoa, 2000], P.20-21. Trad. Marie-Lise Assier.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.63.

pour ce qu'ils pourraient représenter. « Ma peinture, » argumentait Frank Stella, « est basé sur le fait que seul ce qui peut être vu est là. C'est vraiment un objet [...] Ce que vous voyez est ce que vous voyez. » Cela impliquait, comme nous l'avons vu, de passer de la représentation à la présentation, de la sphère des apparences à la sphère des réalités. Dans les objets sans récit ou ambition de représentation - soit figuratif, soit abstrait- le spectateur peut saisir l'idée, la forme et les qualités d'une œuvre en un instant. La beauté potentielle et la signification de ces structures primaires résidaient dans les aspects formels classiques: l'ordre, la proportion, la mesure ou le rythme¹⁶⁵.

Par ailleurs, l'utilisation de la géométrie élémentaire, surfaces pures et la recherche d'images simples et immédiatement compréhensibles ont tous été les prémices de la sculpture minimaliste qui peut être considérée comme constituant, pour l'architecture, le point culminant des prémices de la modernité¹⁶⁶. Pour les architectes minimalistes l'objectif est la forme pure, l'objet spécifique lui-même. Pour l'architecte, la forme ne renvoie jamais à elle-même. La simple régularité, les règles les plus pures de construction visent à une dématérialisation la plus complète possible. Cependant, toute démonstration de bâtiments minimalistes comprendrait des édifices compacts simples aux géométries rectilignes, avec en plus des façades ininterrompues uniformes, qui, en raison de leur simplicité et leur gravité, ont aussi leur écho dans l'histoire de l'architecture. La simplicité quasi-monolithique de certaines de ces interventions vise à concentrer l'expression, la contient en un seul geste éloquent. La concentration, la réduction et la sélection vont donc former les éléments de base d'une architecture minimaliste possible¹⁶⁷. Mais si nous supposons une architecture de simplicité, celle-ci se distinguerait nettement de l'architecture dite minimaliste. La simplicité n'égale pas le minimalisme. Leurs points communs en forme pourraient être représentés par ce que nous avons décrit précédemment comme l'abstraction, la géométrie, l'austérité. Ainsi d'autres caractères doivent être étudiés pour comprendre cette différence.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.27.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.36.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.83.

2.2.1.2 *Simplicité en matière*

« Montre ta nature brute et porte la simplicité »¹⁶⁸, dit le sage chinois, Laozi (Lao Tseu), un des plus grands philosophes, le père fondateur du taoïsme au VI^e siècle av.J.-C.

Après plus de deux mille ans, on retrouve une « nouvelle simplicité » dans le domaine de l'architecture. La « nouvelle simplicité » proposée par Hans Frei, est considérée comme « la réduction formelle, le renoncement délibéré, la simplicité extrême »¹⁶⁹, elle s'est exprimée dans une certaine architecture suisse:

Mais la simplicité est loin d'être simple : il ne faut pas la confondre avec une forme simplement conforme à sa fonction. La simplicité est en fait une tactique qui a pour but de donner à la nécessité l'apparence d'une esthétique inéluctable, et devrait offrir une échappatoire hors du réduit de la discipline architecturale. La simplification doit éliminer tout ce qui n'est pas strictement nécessaire, mais elle doit surtout permettre d'atteindre une vérité d'ordre général, une plénitude et une ouverture. Une forme simple acquiert sa signification spécifique selon le procédé artistique employé¹⁷⁰.

Dans son article « Simplicité – de nouveau », Hans Frei expliquait la notion sur la nouvelle simplicité. Selon lui, les architectes, dans le cadre de cette « Nouvelle simplicité », prennent les matériaux de construction pour point de départ de leurs recherches. Par la manière employée, les matériaux se dégagent des significations conventionnelles et deviennent libres pour être associés à l'essence même de la construction. La « raison de la forme », ajoutait-il, n'arrive plus à traverser le filtre du matériau, le matériau se réfère à lui-même, devient une valeur en

¹⁶⁸ cité par [Verdier, 2001], p.105

¹⁶⁹ [Hans Frei, 1996], p.133

¹⁷⁰ *Ibid.*

soi, à laquelle il faut finalement se tenir¹⁷¹ : Les choses montrent leur actualité qui est inscrite dans leur matérialité. D'autre part, c'est justement la matérialité qui montre leur actualité.

La question n'est plus de savoir quel est le rôle d'un matériau dans une construction, mais quels peuvent être ses effets optiques. « Adieu le matériau, bonjour les effets », telle est la nouvelle devise¹⁷². L'emploi de matériaux pauvres commence à se charger d'énergie mentale.

Le minimalisme s'efforce d'éviter la froideur, d'être subtil et simple, et cependant abordable. C'est une attitude contemporaine qui est souvent plus artisanale qu'industrielle, et pour cette raison le jeu et l'usage de matières vivantes en architecture comme le bois signifie que ses intérieurs ne sont pas sur-épurés ou aseptisés¹⁷³.

Nous trouvons donc, parmi les bâtiments minimalistes des volumes géométriques surprenants et des finitions subtilement sophistiquées. Les façades, qui pour les modernistes étaient une barrière entre l'espace intérieur et extérieur du bâtiment, jouent un rôle vedette dans le minimalisme. Ainsi, certaines peaux architectoniques plates et monochromes peuvent-elles devenir écrans, filtres de leur masse. Les peaux neuves très lisses et denses, évocatrices et uniformes à nouveau assument également une qualité antimoderniste: elles couvrent les masses architecturales ou les dissimulent en les adaptant à leur contexte, contribuant à limiter et à réduire le bâtiment lui-même, présentent une vision souvent monumentale et frappante, ainsi que, paradoxalement, une « fausse image du poids de l'édifice »¹⁷⁴.

L'architecte britannique John Pawson, soutient que « dans le cadre minimaliste », « une paroi transparente peut-être trop visible »¹⁷⁵. Il ne faut pas oublier que, dans le minimalisme

¹⁷¹ *Ibid.*, p.142.

¹⁷² *Ibid.*, p.143.

¹⁷³ [Zabalbeascoa, 2000], p.107

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.83.

¹⁷⁵ cité par [Zabalbeascoa, 2000], p.102

architectural, l'omission cherche à être suggestion, et que notre attention est sollicitée par l'absence et le néant, mais jamais par l'excès ou par la transparence. Dans le minimalisme le verre fonctionne comme voile, comme insinuation.

Matériaux, façade, se présentent comme l'écran du bâtiment. Sur ce point, Hans Frei affirme que « le principe de la simplicité consiste à agencer la façade comme une paroi qui soit autant que possible agréable à regarder, qui soit éloquente et généralement compréhensible. L'enveloppe devient le lieu de la dernière résistance contre la pure fiction, pour la véracité de la vue. » En plus, il ajoute que « l'image de la façade prend en compte l'aspect spécifique du programme, que la culture actuelle de la construction menace de faire disparaître. Les matériaux jouent le rôle de réservoirs de signification, selon le principe '*no ideas but in things*' (William C. Williams) »¹⁷⁶.

2.2.1.3 Simplicité en manière

De la forme aux matériaux, nous reconnaissons certains principes qui définissent la simplicité. Les éléments formels constituent la représentation externe des œuvres « simples », pour approfondir ces recherches, nous allons étudier deux manières générales de composition : « addition » et « soustraction », mais associées aux thèmes de « répétition » et « réduction » pour la conception de la simplicité.

2.2.1.3.1 Répétition

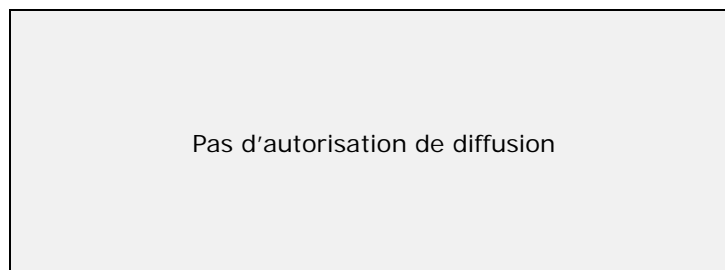


Figure 41 Leonardo de Vinci : A Puzzle Construction, 1490 ; Sol Le Witt : Five Modular Structures, 1972 ; Arata Isozaki, 1974.

¹⁷⁶ [Hans Frei, 1996], P.145.

Si la conception de l'architecture était un jeu de composition, la manière de concevoir la plus simple serait la répétition. Bien plus, « La répétition de la plus simple des formes peut générer une charge esthétique puissante »¹⁷⁷. Paradoxalement, la plus simple manière avec la plus simple forme peuvent produire une puissance remarquable, non seulement au niveau esthétique, mais aussi sémantique. Nous chercherons à approfondir ce point de vue général dans la deuxième partie de ce texte. La répétition, avec telle propriété, est une manière immédiate pour atteindre la simplicité de l'architecture.

2.2.1.3.2 Réduction:

Dans les années 1950, l'artiste suisse Max Bill commençait sa recherche sur l'architecture « simple »: il défendait l'utilisation économique du matériel choisi et le rationalisme. Pour Max Bill, l'architecture ne dépend pas de détails et d'influences techniques, mais au contraire, de la manière choisie. « La réduction formelle, la simplicité extrême » peuvent être comprises comme « fonctions » de cette articulation : plus la richesse des formes techniques et fonctionnelles se réduit, plus le caractère héroïco-sémantique de la construction s'efface, et plus apparaissent les facteurs de relation qui imposent une idée à la structure spatiale. Ce ne sont pas les moyens qui fournissent un contenu, mais ce sont des rapports d'ordre déterminés qui expriment certains contenus. C'est peut-être là que se trouve le fondement de l'art de Bill, « qui crée des rapports entre l'aspect formel et le contenu à l'intérieur de l'œuvre elle-même, sans devoir recourir à des formes chargées sémantiquement »¹⁷⁸. Hans Frei donnait un tel commentaire sur le travail de Bill, sur la fonction de la réduction dans ses recherches sur « la nouvelle simplicité ».

Une des principales qualités du minimalisme architectural repose sur l'idée de réduction: confronté à l'excès et au désordre, il propose de « réduire afin de purifier », de manière à être en mesure de choisir, de savoir comment procéder : « Si mon travail est réductionniste c'est

¹⁷⁷ [Pawson, 1999], p.217

¹⁷⁸ [Hans Frei, 1996], p.140.

parce qu'il ne contient pas les choses que les gens pensent qu'il doit contenir »¹⁷⁹ a expliqué Donald Judd, pour lui, le minimalisme est une attitude de base, une manière de percevoir le monde.

La différence entre un bon architecte et un mauvais, disait Ludwig Wittgenstein, c'est que le mauvais architecte tombe dans toutes les tentations, alors que le bon architecte leur résiste. On doit souligner au passage la dimension « moralisatrice » ou morale des approches minimalistes, qui ne sont pas sans poser problème. « Éviter ce qui n'est pas pertinent », dit John Pawson, « est le moyen de mettre en valeur ce qui est important »¹⁸⁰. La route vers le minimum embrasse la réduction et ainsi suppose un choix. En matière de réduction et en tout processus de sélection, le problème qui se pose immédiatement est la nécessité de définir l'essentiel. Sur ce point, nous sommes évidemment sur un terrain subjectif. Une fenêtre est-elle essentielle? Et une chaise ? Parlons-nous de réduction absolue - des fonctions et des usages - en réaction à des questions sociales, culturelles et environnementales, ou bien parlons-nous seulement d'une réduction de formes?

Pour sa part, l'architecte Antonio Gaudi a affirmé que s'il avait construit des plans si compliqués c'était parce qu'il ne savait pas comment les simplifier, et l'écrivain Antoine de Saint-Exupéry déclarait qu'en essayant d'améliorer un travail il ne fallait pas se demander ce qui pouvait lui être ajouté, mais ce qui pouvait lui être retranché¹⁸¹. Sur le magnifique paradoxe de Mies Van der Rohe: « less is more », Paul Rudolph a parfaitement exprimé ce que sous-entendait cette devise de Mies: « on ne peut jamais résoudre tous les problèmes [...] en effet ce qui est caractéristique du 20e siècle, c'est que les architectes procèdent à une sélection rigoureuse des problèmes qu'ils choisissent de résoudre. Mies par exemple ne réalise de merveilleuses constructions que parce qu'il ignore délibérément beaucoup d'aspects de la construction. S'il voulait résoudre un plus grand nombre de problèmes, ses bâtiments

¹⁷⁹ cité par [Zabalbeascoa, 2000], p.69.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.76.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.76-77.

perdraient une grande partie de leur force »¹⁸². Tout comme avec Mies van der Rohe, des minimalistes dans l'esprit du designer japonais Shiro Kuramata ou de l'architecte mexicain Luis Barragan traitèrent le design comme quelque chose qui, plutôt que d'ajouter des choses, impliquait d'apprendre à les choisir, c'est-à-dire engageait à les omettre¹⁸³.

La réduction, la recherche de l'essentiel, repose donc sur la sélection, et dans ce processus de tamisage, les détails qui caractériseraient les espaces minimaux sont des détails invisibles inscrits parce qu'ils sont absents ou seulement trouvés lorsque on les recherche intentionnellement. Poussé à son degré maximal, la réduction est une condition indispensable du minimalisme architectural. Contrairement au mouvement moderne, le minimalisme architectural d'aujourd'hui ne rejette pas la décoration, mais elle l'évite en l'absorbant. L'idée, comme nous l'avons vu, n'est pas nouvelle. La simplicité a été recherchée par les idéaux de nombreuses cultures¹⁸⁴.

Or, sur la relation entre la réduction et la simplicité, il faut préciser que: « Le simple ne doit pas être confondu avec la position du réduit, le simple est la formule d'un procédé riche d'un grand nombre de possibilités »¹⁸⁵.

2.2.1.4 Simplicité en essence

En découvrant, couche par couche, les éléments extérieurs aux moyens employés en architecture pour parvenir à atteindre une architecture « simple », nous arrivons maintenant à l'essence de la simplicité.

¹⁸² [Venturi, 1976], p.24.

¹⁸³ [Zabalbeascoa, 2000], p.80.

¹⁸⁴ [Zabalbeascoa, 2000], p.80.

¹⁸⁵ [Hans Frei, 1996], p.149.

À partir d'un point de vue global sur la notion de simplicité, John Pawson a déclaré : « mon but est d'établir l'idée de « minimum » comme un mode de pensée, une manière de vivre et de travailler. » Il a indiqué le principe de la présence de l'absence : en le réduisant à l'essentiel, l'objet créé gagne en clarté, en qualité et en force, envisageant toute architecture comme une abstraction du paysage, une réduction des éléments à leur essence¹⁸⁶. Cette interprétation révèle encore une fois que l'essence de la simplicité est de rechercher l'essentiel.

Plus précisément, Vittorio Gregotti propose une compréhension profonde de la notion de simplicité. Pour lui, la simplicité n'est pas simplification, et surtout pas simplification en tant que modèle formel. On peut arriver péniblement à une simplicité éloquente mais cela ne sera jamais un bon point de départ, ni un objectif à tout prix : « l'architecture n'est pas simple, elle peut seulement devenir simple »¹⁸⁷. Par la suite, Gregotti développait cette notion de « simple » selon les termes suivants¹⁸⁸ :

Pour qu'un bâtiment soit simple, il ne suffit pas que ses formes soient d'une géométrie élémentaire, ni que tout en lui soit immédiatement visible, ni que la logique de ses connexions soit évidente. Il est simple parce que ses parties apparaissent toutes nécessaires et que, réciproquement, il a été fidèle à la solution architecturale spécifique. La simplicité doit donner l'impression que tout ce que le projet contient est absolument inévitable et certain, mais en même temps, que quelque chose d'essentiel existe toujours au-delà de ce qui était organisé. Dans ce sens, même l'oscillation, l'annulation, la tension suspendue des parties peut partager la rigueur de la simplicité, participer à la règle d'or de l'économie expressive.

Un bâtiment simple peut aussi avoir un intérieur complexe, par ses fonctions, ses espaces, ses distributions, un intérieur riche par ses relations plutôt que par les formes pour lesquelles la simplicité est avant tout définition des limites du champ de l'expérimentation.

¹⁸⁶ [Pawson, 1999], p.108.

¹⁸⁷ [Vittorio Gregotti, 1995], p.58.

¹⁸⁸ cf. *Ibid.*, p.59-61.

Un bâtiment simple est aussi le contraire d'une carrosserie recouvrant superficiellement un moteur complexe obéissant à une tout autre rationalité, une carapace qui nierait l'accès au mécanisme de fonctionnement pour ne révéler que l'aspect de la prestation. Un bâtiment simple doit à la fois garder et révéler sa propre essence.

« Simple » est en ce sens aussi le contraire de varié; il est relié à l'idée d'unité et d'homogénéité, à une chose privée d'adjonctions possibles, dans laquelle n'existent pas d'éléments doués d'une vie autonome. C'est quelque chose qui a atteint un état où rien ne peut être enlevé ou rajouté, où les raisons qui le composent ont trouvé une place « provisoirement définitive ».

L'architecture, la grande architecture dite « savante », a toujours essayé de synthétiser dans un objet unique les problèmes de construction, d'utilisation, de contexte et de symbolique. Le bâtiment simple le reste en soi, même quand le temps a effacé les raisons de sa construction, il définit un système unitaire fait de composants dans lequel réside son identité spécifique.

En outre, sur la simplicité, Gregotti a proposé des comparaisons avec langage, en disant que la simplicité d'un bâtiment a aussi à voir avec le silence : il représente une pause dans le tumulte du langage, il précise l'écart de sens entre les signes, il apparaît comme la concrétisation orgueilleuse d'une infinité d'hésitations, d'épreuves, d'expériences : il est la réécriture de tout ce que nous avons toujours su. Le projet simple peut détruire toute névrose de l'avenir, comme l'écrivait Merleau Ponty, il « ne rend pas au passé une survie, forme hypocrite de l'oubli, mais il lui donne une nouvelle vie, forme noble de la mémoire »¹⁸⁹.

Enfin, avec la sensibilité Gregotti exprimait que la simplicité d'un bâtiment est aussi le désir de se rapprocher des origines mêmes de l'architecture, le désir d'exister depuis toujours, solidement arrimé entre terre et ciel, à même de dialoguer avec tout ce qui nous entoure sur la base d'une reconnaissance et d'une critique des identités et des distances réciproques.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.61

2.2.1.5 Simplicité et paradoxe

A travers les analyses précédentes, nous avons cherché à montrer que la simplicité ne signifie ni simple, ni réduite. Par exemple, paradoxalement, une économie de moyens pas toujours traduite en économie de coût, mais parfois le contraire. Une pureté absolue des formes et des matériaux nécessite souvent des matériaux bruts de qualité ou ceux issus des toutes dernières technologies, en plus de la contribution d'artisans pour garantir une finition de qualité¹⁹⁰.

Le minimalisme architectural est une zone de contraste qui se fonde sur le paradoxe de parvenir à une définition appropriée. Simple de façon complexe, la simplicité des formes est douloureusement difficile en ce qui concerne la construction. L'utilisation d'un nombre limité de ressources matérielles est compensée par un traitement subtil et exhaustif de la conception. Le simple, alors, se révèle être compliqué. Les architectures plus simples en apparence nécessitent une planification extrêmement soignée et ponctuelle, avec des finitions souvent fabriquées à la main. C'est pourquoi elles sont plus longues à construire. Dans ce cas, le simple, ne réduit ni le coût, ni le temps.

De tous les paradoxes du minimalisme, peut-être le plus grand est celui qui touche à l'investissement économique énorme consacré à l'élaboration d'un bâtiment qui doit être le plus simple possible. Cette contradiction disparaît automatiquement pour ceux qui défendent la valeur de la pureté et de l'essentiel. De ce point de vue, des espaces minimalistes prennent la valeur de ressources rares. Encore une fois, contrairement au mouvement moderne, la notion de simplicité d'une tendance à l'autre n'est pas interprétée de façon identique. Les modernistes parlaient de schématisation et de simplification des éléments d'un bâtiment, tandis que les minimalistes parlent de décapage des bâtiments jusqu'à leur essence finale¹⁹¹.

¹⁹⁰ cf. [Zabalbeascoa, 2000], p.14

¹⁹¹ cf. *Ibid.*, p.140.

De ce fait, le paradoxe qui existe sur l'architecture minimaliste, existe aussi sur celle de la simplicité, il est certain que concevoir aujourd'hui un édifice simple serait devenu un problème complexe, et cela conduit incontestablement à la complexité.

2.2.2 « La complexité naît de la simplicité »¹⁹²

Bien que la simplicité soit notre point important à étudier, les recherches précédentes indiquent que la simplicité repose sur la complexité interne. Il est donc nécessaire de s'attarder un peu sur les concepts généraux de la complexité.

La définition du terme « complexité » est elle-même complexe et diverse. Généralement, la « complexité » est « le caractère de ce qui est complexe, fait d'être complexe (souvent par rapport à un objet de même nature qui l'est moins) »¹⁹³. Néanmoins, la notion de la complexité apparaît dans plusieurs disciplines, comme le disait Farel, cette recherche sur la complexité relèverait d'« une attitude transdisciplinaire, consistant à s'appuyer sur des travaux a priori totalement étrangers à l'architecture pour s'aider à explorer des voies nouvelles, à avancer dans la compréhension de la complexité »¹⁹⁴.

Par rapport à la simplicité de la forme architecturale que nous avons exposées précédemment, c'est plutôt la complexité du contenu architectural que nous voudrions souligner ici. Avant tout, rappelons la description assez précise et heuristique de la notion de complexité proposée par Edgar Morin, qui a le plus fait pour arriver à préciser et formaliser la pensée complexe au plan méthodologique : « Je dirais enfin qu'il y a trois principes qui peuvent nous aider à penser la complexité »¹⁹⁵ :

¹⁹² Citation de Brian Eno.

¹⁹³ Dans le dictionnaire TLFi.

¹⁹⁴ [Farel, 1991], p.204.

¹⁹⁵ [Morin, 1990], p.272

« Le premier est le principe que j'appelle dialogique. » Il s'agit de pouvoir penser simultanément dans leur complémentarité deux aspects jusqu'alors présentés comme contradictoires ou antagonistes. Par exemple « l'ordre et le désordre sont deux ennemis : l'un supprime l'autre, mais en même temps, dans certains cas, ils collaborent et produisent de l'organisation et de la complexité.

Le deuxième principe est celui de la récursion organisationnelle. [...] Un processus récursif est un processus où les produits et les effets sont en même temps causes et producteurs de ce qui les produit. [...] L'idée récursive est donc une idée en rupture avec l'idée linéaire de cause/effet, de produit/producteur, de structure/superstructure, puisque tout ce qui est produit revient sur ce qui le produit dans un cycle lui-même auto-constitutif, auto-organisateur et auto-producteur.

Le troisième principe est le principe hologrammatique. Dans un hologramme physique, le moindre point de l'image de l'hologramme contient la quasi-totalité de l'information de l'objet représenté. Non seulement la partie est dans le tout, mais le tout est dans la partie. [...] L'idée donc de l'hologramme dépasse, et le réductionnisme qui ne voit que les parties et le holisme qui ne voit que le tout. »

En écho à ces trois principes, il existe des interprétations correspondantes en architecture. Selon Philippe Boudon, « la complexité en architecture est plus d'ordre linguistique que géométrique »¹⁹⁶. Le domaine architectural a suivi celui du langage, « comme sans doute ailleurs, la complexité n'est pas réductible à la complication »¹⁹⁷.

La définition la plus remarquable de l'idée de « complexité » en architecture, est sans doute celle que Venturi a exposée dans son ouvrage « Complexity and contradiction in architecture »

¹⁹⁶ [Boudon, 2003]

¹⁹⁷ Le titre de l'essai : [Boudon, 2003]

(au titre français : De l'ambiguïté en architecture, 1976), dans lequel il décrit une architecture complexe et contradictoire fondée sur la richesse et l'ambiguïté de la vie moderne et de la pratique de l'art :

« J'aime mieux les objets riches en significations que ceux dont la signification est claire; j'admets les fonctions implicites tout autant que les fonctions explicites [...] Une architecture est valable si elle suscite plusieurs niveaux de signification et plusieurs interprétations combinées, si on peut lire et utiliser son espace et ses éléments de plusieurs manières à la fois »¹⁹⁸.

Venturi fait l'apologie de la complexité et de la contradiction en architecture, de l'ambiguïté, de l'inclusion, de la polysémie. Pour lui, « la simplicité esthétique qui satisfait l'esprit n'est valable et profonde que si elle repose sur la complexité interne »¹⁹⁹. Chez Venturi et les architectes post-modernes, tensions, discordances, contradictions, ambiguïté, peuvent apparaître alors comme les expressions d'une richesse interne, résultats de subtils compromis, et non comme fautes, tares ou ratés. « Une discordance réalisée avec art donne sa vitalité à l'architecture »²⁰⁰.

« Partout, sauf en architecture, la combinaison dialectique de la complexité et de la contradiction interne est une notion reconnue », constate Robert Venturi, qui ajoute :

« Mais l'architecture est nécessairement complexe et contradictoire, par le fait même qu'elle veut satisfaire en même temps les trois éléments de Vitruve : commodité, solidité et beauté. Et, aujourd'hui, les contraintes dues au programme, à la structure, aux équipements techniques et à l'expression sont, même dans des

¹⁹⁸ [Venturi, 1976], p.22-23.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.47.

²⁰⁰ *Ibid.*, p.25.

bâtiments isolés, situés dans des contextes simples, différentes et incompatibles, à un point dont on n'avait jusqu'ici pas idée »²⁰¹.

En fait, la complexité est une notion essentielle à laquelle les architectes sont confrontés dans leur vie professionnelle. Cette complexité extraordinaire qui va du problème de la construction lui-même, faire un bâtiment (les règlements, les techniques, les bureaux d'études, les ingénieurs, l'économie, les aspects formels, les commissions, les usagers...)

notions dans son travail de conception ? Nous essayons de chercher les réponses dans le prochain chapitre.

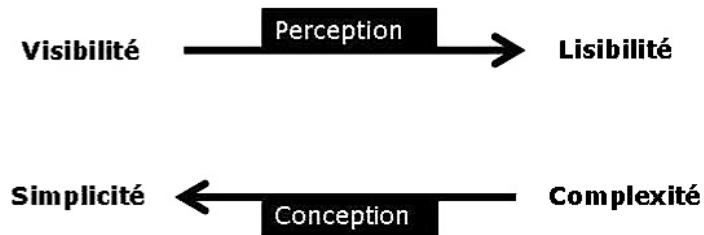


Figure 42 Schéma Perception-Conception

2.3 Perception - Conception

Après avoir étudié les deux couples : visibilité et lisibilité, simplicité et complexité, les objectifs de ce chapitre, ne sont pas de rechercher une nouvelle relation entre conception et perception, mais plutôt de préciser les articulations représentées par les deux premières couples.

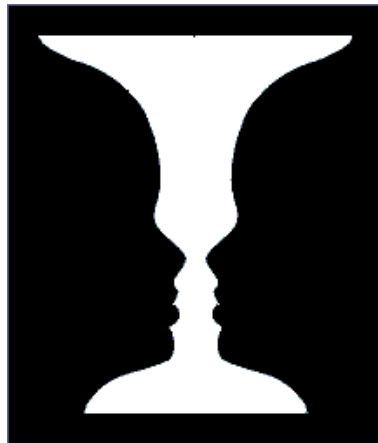


Figure 43 deux filles ou un vase ?

2.3.1 Perception-conception

Ce que nous voulons souligner ici sur la notion de la perception, est le processus de réception de la visibilité qui conduit à la lisibilité. Il semble exister un lien caché entre ces deux dimensions dont nous avons déjà un peu parlé dans le chapitre 2.1.2. Nous voudrions aller plus

loin et particulièrement analyser la fonction de la perception dans la transformation du visible au lisible.

*Dans le futur encore, l'être humain fonctionnera à travers la perception de ses sens. Ceci est une position architecturale fondamentale extrêmement importante. Nous ne croyons pas à l'immatérialité de l'architecture*²⁰⁵.

Cette déclaration des architectes Herzog & De Meuron révèle la place essentielle de la perception humaine et le lien sensible entre la perception et la matérialité de l'architecture. Elle suggère aussi l'importance du spectateur, ils ajoutent : « L'architecture est beaucoup plus l'expression de l'utilisateur que l'intention de l'architecte »²⁰⁶.

Dans cette phrase la notion de perception indique non seulement ce que l'on voit, mais également ce que l'on écoute, ce que l'on sent, ce que l'on touche sur le bâtiment. Et tout ce que l'on perçoit physiquement définit le premier niveau de la visibilité. En plus, ce que l'on perçoit sur un plan non matériel, soit le niveau caché de la visibilité, est ce que l'on pourrait appeler le niveau mental, sensible, émotionnel, à partir duquel naît la notion de lisibilité. Ces deux niveaux de lecture forment l'image du bâtiment, du visible au lisible, c'est la perception qui joue.

Du visible au lisible, du sensoriel à l'intellectuel, de « l'intuition au concept », c'est un processus de lecture qui est engagé : « Lire, c'est à dire appréhender un objet à partir de sa représentation codifiée (syntaxes, conventions, règles, organisation de signes). Lire, c'est à dire déchiffrer un système signifiant de manière à en maîtriser le contenu. Lire, c'est à dire prendre connaissance d'une signification »²⁰⁷. Regarder, percevoir, décoder, interpréter, pourraient finalement résumé en une action : lire.

²⁰⁵ Entretiens avec Herzog & De Meuron in [Brausch & Emery, 1996], p.32.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.38.

²⁰⁷ Daniel Estevez, « lecture et écriture du dessin », <http://w3.toulouse.archi.fr/li2a/ac/>, ENSA Toulouse.

Lire, c'est déjà penser. Les architectes ont à constituer ce savoir à partir de leur propre corps et à en faire un outil de travail, à le partager avec d'autres. Il s'agit de comprendre ce « comment on perçoit » et également les pôles intentionnels de la perception, c'est-à-dire ce qu'on veut percevoir²⁰⁸. De cette manière, l'architecte fait de l'architecture avec la perception. Par rapport aux architectes, les spectateurs sont plutôt face à « l'effet de présence »²⁰⁹ qu'à l'effet de signification. Donc il s'agit de penser ce qu'on perçoit et ce qu'on peut percevoir. Pour penser à ce que les autres pensent, l'architecte doit penser autrement. L'architecte Van Der Laan considérait que l'essence de l'architecture ne reposait ni sur ses associations symboliques, ni sur son fonctionnalisme, mais était ancrée dans la perception physique, intellectuelle et sensorielle du volume d'une construction. Son traité approche cette discipline comme si l'histoire de l'architecture n'avait jamais existé, et propose à la place un système qui définit l'architecture comme une méditation sur l'harmonie et la proportion²¹⁰. Une telle position explique davantage la visibilité qui est une lecture intuitive effectuée dans un premier temps, mais qui reste encore au plan visible, et la lisibilité qui vient un peu plus tard. Comme Marcel Duchamp l'a énoncé de façon radicale : « Ce tableau-ci est à lire, il n'est pas à regarder [...] Le fruit a encore à éviter d'être mangé. C'est à dire qu'au regard Duchamp substitue le retard : employer retard au lieu de tableau [...] les regardeurs font le tableau. Donc les regardeurs font le retard »²¹¹. Autrement dit, ce « retard » fait le tableau, ce retard produit la lisibilité. Duchamp place le regard sous la double tutelle de la lecture et du retard, comme si, devant l'énigme de chaque objet présent, il s'agissait de prolonger autant que possible le travail d'interprétation du spectateur²¹². Ainsi, l'interprétation des spectateurs, conduit la visibilité vers la lisibilité, de la lecture intuitive à la lecture interprétative, elle dégage le passage entre la perception et la conception, et même contourne parfois l'intention des architectes, elle devient une partie indissociable de la conception, et cette relation doit être traduite dans le travail de conception. Nous nous demandons donc quelle place opératoire précise la perception

²⁰⁸ [De Portzamparc & Sollers, 2003], p.76.

²⁰⁹ *Ibid.*, p.70.

²¹⁰ [Pawson, 1999], p.177

²¹¹ [Duve, 1989], p.43.

²¹² [Estevez & Tiné, 2007]

occupe-t-elle dans le processus de conception ? La perception conduirait la conception pas à pas, mais simultanément n'est-il pas indispensable de concevoir pour percevoir ? Ces questions interrogent en quelque sorte la « stratégie de séparation des modes fondamentaux : conception et perception »²¹³ d'Eisenman. Pourquoi d'ailleurs existe-t-il toujours un écart entre spectateurs et concepteurs dans la perception de l'œuvre ? Est-ce que la lisibilité des œuvres peut être partagée parmi les spectateurs, entre les spectateurs et les concepteurs ?

Quoiqu'il en soit, il semble qu'il y ait toujours quelque chose de commun à toute perception humaine, au moins une chose certainement commune : la visibilité, c'est à dire une dimension de l'architecture qui est accessible par la lecture de la matérialité des opérations architecturales. Au delà du visible, rendre accessible et perceptible la conception cachée, est le point plus compliqué pour l'architecte. L'objectif de la conception, selon nous, serait de rendre ce point simple et possible.

2.3.2 Conception-perception

Dans les chapitres précédents, nous avons étudié les notions de simplicité et de complexité en architecture, le passage de la complexité à la simplicité représente en fait la nature interne de l'activité de conception pour un architecte, et il correspond aussi au rapport conception-perception. On pourrait dire à partir de là que ce que l'on recherche est une meilleure compréhension de la conception-perception, la conception des architectes et la perception des spectateurs.

La conception n'est jamais isolée, comme la perception vient de l'objet, et l'objet vient de la conception, la perception vient aussi de la conception (au moins pour partie) et la conception est donc finalement intimement reliée à la perception. L'objectif final des architectes est de mettre en œuvre la conception et de transformer la conception en perception. La conception, est ainsi interprétée comme une conception-perception.

²¹³ Cité par [Farel, 1991], p.181.

Le processus de conception est sans doute complexe et compliqué : « L'essentiel de la difficulté à modéliser le processus de conception architecturale réside dans la diversité des modes d'élaboration du projet. Cette diversité se traduit par des façons différentes de concilier la part objective de la conception (programme, site, réglementation...), et sa part subjective (composition, références, parti...) » et « des questions incomplètement formulées (complexité du programme, imprécision de la demande...) »²¹⁴. Cette complexité du projet, porte des informations diverses, auxquelles l'architecte peut accéder à travers le fait de sélectionner, de déduire, d'induire, d'analyser, de juger, de raisonner. Par cette activité, il obtient des informations pertinentes et essentielles, qui sont les sources des « idées » - les concepts du projet. C'est un processus de « raffinage » qui selon nous met en œuvre le principe de simplicité. En plus, en tant que résultat, la simplicité apparaît visiblement sur la forme du projet - « une entreprise de description graphique »²¹⁵, qui transforme la lisibilité conceptuelle du projet en une visibilité perceptive du projet réalisé. De ce point de vue, de la conception à la perception, le passage va de la complexité à la simplicité.

Leonardo da Vinci a remarqué : « La simplicité est la sophistication ultime. » Dans ce sens, la simplicité, est-elle le synonyme de la complexité ? Au moins, cela nous rappelle que « c'est beaucoup plus difficile de rendre simple quelque chose de complexe, que de rendre compliqué quelque chose de simple »²¹⁶. Cependant, cette difficulté de la simplicité est ce à quoi nous devons nous confronter, que nous voulons réduire et dépasser. Nous devons donc prendre en compte que le chemin vers la simplicité sera inondé de complexité. Mais inversement le principe de simplicité serait en retour un outil pour résoudre la complexité du problème.

Les deux procédés que nous avons étudié: conception-perception, complexité-simplicité, se superposent, se déroulent en même temps. La simplicité est un objectif de chaque étape du processus de conception. Au plan méthodologique, le principe de simplicité pourrait être

²¹⁴ [Pierre Fernandez, 2002], p.97.

²¹⁵ [Boudon & Pousin, 1988], p.12.

²¹⁶ F.Ch. Gaudard, Laboratoire LLA « Lettres, Langages et Arts », UTM.

appliqué à la programmation, à la figuration, la réalisation et notamment à la perception des utilisateurs. Dans la même logique, la perception est comme l'objectif final et à la fois le résultat de la conception, ce qui aide l'architecte à explorer, à transformer, à vérifier, à maîtriser la conception du projet.

« Atteindre la richesse, la richesse, la richesse », cet objectif de la peinture traditionnelle chinoise est également un chemin pour parvenir ensuite à « la simplicité, la simplicité, la simplicité »²¹⁷. « Atteindre la richesse » signifiait éviter le simple vide du paysage chinois traditionnel ; par « simplicité », il désignait d'autre part la réalisation de l'unité et de la plénitude dans la composition. Plus important encore, cette « simplicité » voulait stimuler la « richesse » de l'imagination sur l'œuvre. Cette inspiration de l'art chinois au plan méthodologique pourrait être considérée comme une « procédure référentielle » de la conception. En fait, l'architecture d'aujourd'hui rencontre souvent la peinture, la musique, la danse, la littérature, le langage etc. Ces « références » donnent continuellement de nouvelles idées aux architectes. « Faire référence aux autres disciplines » serait une manière de plus en plus populaire de concevoir mais qui n'est en fait pas suffisamment exploitée, non seulement au plan pratique, mais aussi sur le plan de la recherche théorique. Dans cette thèse, nous voulons apporter une référence chinoise dans cette recherche de la simplicité en conception architecturale. La deuxième partie du texte étudiera pour cette raison les modèles de la richesse des significations dans la figure simple.

« La saveur d'une pomme ne se trouve ni dans la pomme... ni dans la bouche de celui qui la mange. Pour être perçue elle exige un contact entre les deux »²¹⁸.

Cette « saveur d'une pomme » de Borges serait à transposer au cas d'un bâtiment, elle décrit exactement la relation entre conception des architectes et perception des spectateurs. La perception est un guide vers la conception, et vice versa, la conception est au

²¹⁷ La description de Li Keran (1907-1989) in Lang ShaoJun, « la peinture chinoise traditionnelle au vingtième siècle » in [Yang, 1997], p.340

²¹⁸ Jorge Luis Borges (citant l'évêque Berkeley), 1967.

moins un stimulant pour la perception. La perception-conception et la conception-perception constituent une modalité de pensée circulaire qui transfigure les formes architecturales, qui active le processus de conception, qui permet de l'échange productif entre concepteur et spectateur-utilisateur. À partir de cette posture épistémologique, nous allons regarder les représentations sous le thème : forme et sens, mais qui est effectivement un point central de notre recherche.

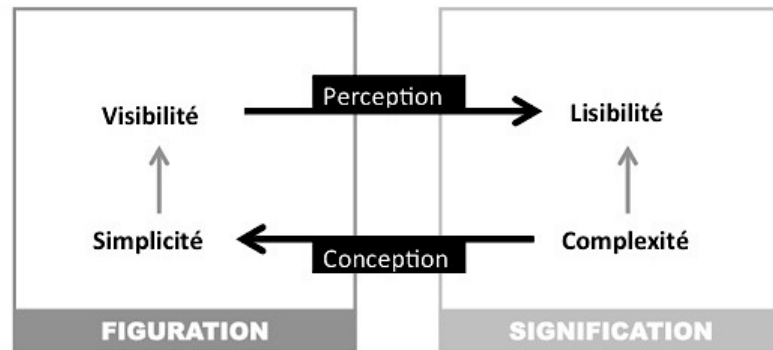


Figure 44 Schéma Figuration-Signification

2.4 Figuration - Signification

Visibilité, lisibilité, simplicité, complexité, perception, conception, ces mots qui apparaissent sans lien constituent ici deux fils conducteurs de notre recherche: visibilité-perception-lisibilité ; complexité-conception-simplicité. Ces deux liaisons parallèles se superposent, s'articulent à la suite des rencontres avec la couple conception et perception. La structure horizontale est ainsi établie. Maintenant nous voudrions analyser plus précisément les dimensions verticales de notre schéma de recherche (fig.44), il s'agit de relier la structure extérieure et intérieure de ce schéma. Simplement dit, nous arrivons sur un champ qui concerne plus précisément le travail des architectes : forme et sens, figurations et significations.

2.4.1 Figuration : du simple au visible

Du l'intérieur à l'extérieur, nous cherchons à comprendre comment s'attache la qualité de simplicité à la forme visible de l'architecture, c'est un processus qui va du conceptuel au physique, un processus de visualisation ainsi que de matérialisation. Pour un art visuel comme l'architecture, nous voulons utiliser le terme « figuration » pour désigner le travail pratique concernant la forme. Figuration est synonyme de « représentation », moins large que le dernier, il vise spécialement la « représentation perceptible, graphique ou plastique d'un élément abstrait ou concret » au plan artistique.

Le terme de figuration désigne à la fois l'acte de figurer et son résultat : la figure produite. C'est dire qu'une étude de la figuration ne se limitera pas aux figures, aux dessins, mais qu'elle portera également sur leur formation. Autrement dit, nous nous intéresserons principalement à la production des figures²¹⁹.

Cette définition de Boudon révèle le but essentiel de l'activité de figuration, la figuration, vise à produire, à fabriquer, à figurer. Pour la figuration architecturale, il s'agit de produire « une proposition d'objet ou d'aménagement à réaliser »²²⁰. C'est-à-dire que la figuration n'est pas la représentation d'un objet préconçu, mais est elle-même proposition de formes, elle peut jouer son rôle dans la proposition des formes de l'objet au projet. D'abord un rôle de tâtonnement, d'essais et erreurs, mais surtout d'exploration induite par l'évocation de multiples expériences sensibles et de références culturelles qu'entraînent les formes dessinées²²¹.

Par rapport à la figuration graphique dans les autres domaines artistiques, la spécificité de la figuration architecturale réside dans le lien initial entre figuration et perception, entre concepteur et public, c'est aussi la différence entre une construction architecturale et un œuvre d'art. En architecture, la figuration graphique est plus qu'une forme d'expression de la pensée, elle devrait répondre aux demandes des utilisateurs ou des clients particuliers. La figuration architecturale contient au moins les informations dimensionnelles, fonctionnelles, techniques et esthétiques, en plus elle joue un certain rôle actif entre « représentation graphique versus représentation mentale »²²². En ce sens la figuration architecturale est effectivement un support de la pensée qui est partagée par la conception personnelle et la perception commune, « figurer c'est énoncer, c'est rendre un objet visible aux sens et à l'esprit »²²³. Un bâtiment, en tant qu'objet matériel, est assimilable à un message circulant entre l'architecte et le public.

²¹⁹ [Boudon & Pousin, 1988], p.5.

²²⁰ *Ibid.*, p.39.

²²¹ cf. [Raynaud, 2002], p.78.

²²² *Ibid.*, p.62.

²²³ [Boudon & Pousin, 1988], p.84.

Pourtant, nous savons bien que le contenu du « message » reçu n'est pas certainement celui du « message » émis. « Dans la théorie de la communication, la perte d'information est imputable soit aux erreurs d'encodage et de décodage du message, soit au "bruit" qui affecte le canal de communication »²²⁴. Ce « bruit » en architecture, pourrait s'expliquer l'écart entre conception et perception, qui est principalement déterminé par une propriété inhérente de figuration – la figurativité, qui est un élément central pour nous aider à comprendre les phénomènes de sens au cœur de la figuration.

La figurativité (ou l'iconicité), « contraire de l'abstraction », serait « la part de réalisme qui reste dans une représentation », soit, en langage courant, la part de ressemblance. Avec ce critère, la figurativité minimum est celle de la représentation symbolique totalement abstraite, la figurativité maximum, est une gageure qui affirme que la représentation la plus imagée, c'est l'objet lui-même²²⁵. Ceci établit deux grandes tendances de la représentation : qui peut-être centrée soit sur la figuration soit sur l'abstraction, et ainsi amène deux niveaux d'interprétation : homogène et divergent. Pour faire mieux comprendre ces deux statuts des interprétations, nous prenons deux exemples typiques de Le Corbusier : la Villa Savoye et la Chapelle de Ronchamp.

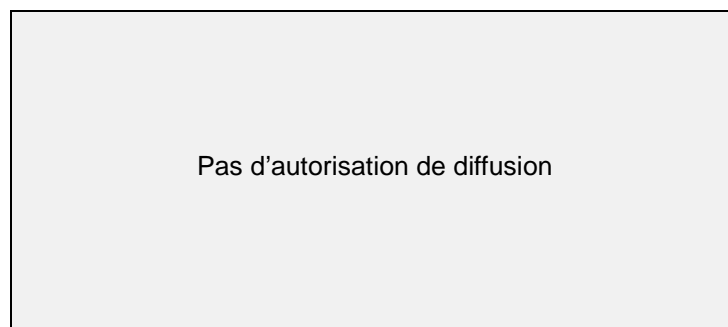


Figure 45 Villa Savoye, © R.Venturi, 2007.

²²⁴ [Raynaud, 2002], p.65.

²²⁵ [Boudon & Pousin, 1988], p.77.

La Villa Savoye illustre comme on l'a souvent écrit les cinq points de l'architecture moderne : les pilotis, les toits-jardins, le plan libre, la fenêtre en longueur et la façade libre. Elle ne représente donc pas simplement des composants architecturaux eux-mêmes, car ceux-ci sont considérés comme les principes fondamentaux du Mouvement moderne, au plan sémiotique, ils deviennent des « signes » à la fois fonctionnels, chronologiques et corbuséens. De ce fait, la Villa Savoye, montre ses informations de façon explicite et homogène : l'architecture répond à l'usage, à la fonction, au mode de vie moderne. Cette homogénéité fonctionnelle donne une vision claire et simple au public qui observe et visite cette œuvre. En tant qu'une mode de communication, il n'existe pas de sens « ambigu » ou de « bruit » sur ce bâtiment : il est un modèle « homogène » de la doctrine moderne.

Au contraire, une autre œuvre corbuséenne comporte une extrême ambiguïté : la chapelle Ronchamp. L'édifice offre la source de multiples interprétations. Le Corbusier écrivait dans le *Modulor 2* : « L'architecture n'est pas affaire de colonnes mais affaire d'événements plastiques. Les événements plastiques ne se règlent pas sur des formules scolaires ou académiques, ils sont libres et innombrables »²²⁶. En plus, de manière métaphorique, l'architecte écrit dans un livre publié sur Ronchamp : « La chapelle ? Un vase de silence et de douceur. » Il précise : « En bâtissant cette chapelle, j'ai voulu créer un lieu de silence, de prière, de paix et de joie intérieure »²²⁷. Avec cette sensibilité, la chapelle Ronchamp du Corbusier constitue un exemple dans lequel on peut lire l'extrême diversité des représentations afférentes à un édifice²²⁸. Cette variabilité des représentations établit donc l'absence de code « moderne », mais l'apparition des interprétations « libres et innombrables » : c'est donc un édifice « divergent » et non pas « homogène ».

²²⁶ (Le Corbusier, 1955 : 265) cité par [Raynaud, 2002], p.82.

²²⁷ (Le Corbusier, 1987 : 47) cité par [Raynaud, 2002], p.93.

²²⁸ [Raynaud, 2002], p.97.

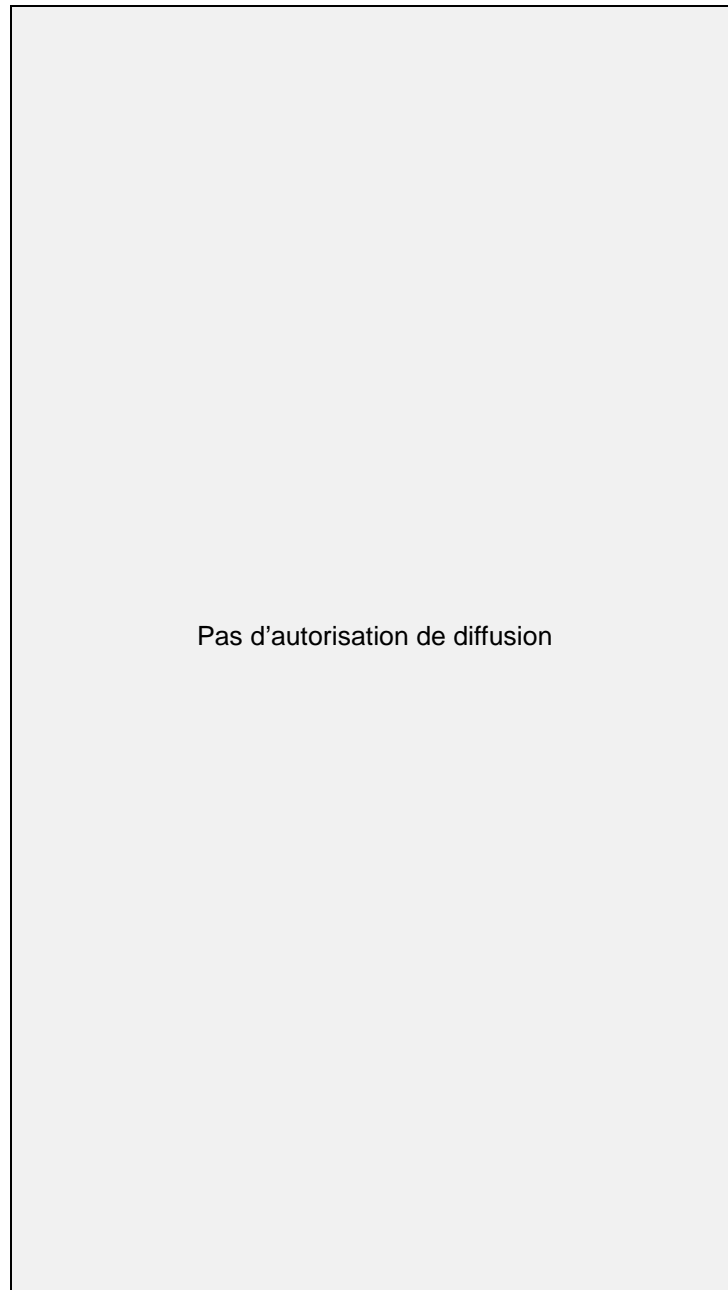


Figure 46 La Chapelle Ronchamp et ses métaphores, © Charles Jencks, 1979.

À travers les deux types de représentations, nous pouvons supposer que l'identification globale de la figuration d'un édifice ne réside pas uniquement en elle-même. Cela dit, la figuration ne nous montre pas seulement l'objet représenté, elle expose aussi son propre mode de figuration. C'est là une de ses propriétés essentielles que de pouvoir figurer autre chose que

ce qu'elle représente²²⁹. La figuration de ces deux cas montre d'ailleurs l'intérêt de la simplicité dans la représentation. Une forme simple, peut produire une visibilité plus évidente et plus attirante que la forme complexe, et n'empêche pas de produire à la fois la richesse des interprétations. Les concepteurs, ne peuvent jamais prévoir si les interprétations seront homogènes ou divergentes, mais un facteur est central, c'est encore la figurativité, qui concerne la ressemblance, la convention, la culture.

La « figurativité » pourrait être considérée la quantité d'information visuelle disponible, la perte de figurativité est donc une condition de la perte de l'information visuelle. Par contre cette perte d'information peut éventuellement stimuler des informations invisibles, qui ne correspondent pas l'image prévue par le concepteur et qui donne plus de liberté aux interprétations, et constituent finalement la richesse de l'œuvre comme le cas de Ronchamp. Alors l'architecture et sa représentation doit-elle s'orienter vers plus de figurativité ou moins de figurativité ? Doit-on dire ainsi « plus j'écris, plus je vois », ou bien moins d'écriture et plus d'imagination ? Nous pensons que cela dépend de la demande du projet, des besoins du contexte social et culturel et aussi, fondamentalement, de la capacité de figuration chez les concepteurs : la connaissance des relations figuration-conception-perception, la maîtrise de la technique de la représentation. La question de la figurativité reste donc fondamentale pour la représentation architecturale. Nous nous posons la question de savoir quelles sont les procédures mises en place pour la créer, et obtenir le degré souhaitable de reproduction du réel.

Aujourd'hui une partie des architectes ne prend pas la figuration comme un élément essentiel de la conception, pour eux, la fonction, la technique, les problèmes environnementaux et sociaux etc. sont plus fondamentaux. Cependant nous voulons donner ici, à la fin de cette partie nos raisons pour souligner l'importance de la figuration par quelques questions : comment représenter correctement les significations invisibles comme l'usage, le programme etc. sans le support de la figuration? Quand on parle en effet d'un édifice, la plupart d'entre nous n'utilisent pas l'édifice, nous le regardons. D'ailleurs, la recherche de la figuration du

²²⁹ [Boudon & Pousin, 1988], p.14.

projet ne signifie pas un travail supplémentaire pour l'esthétique ou la décoration qui était en son temps considérée comme un « crime ». Nous pourrions poser ainsi une seule question : sans la figuration, où est l'architecture ?

En fait, en dehors de la représentation, la figuration graphique pour les concepteurs a une autre fonction indispensable – l'investigation qui pousse le processus de la transfiguration du projet, ainsi que la conception. On pourrait même dire que la fonction de représentation sert à maîtriser la visibilité et la lisibilité de l'architecture, elle s'adresse donc à ceux qui regarderont les bâtiments. Mais l'investigation est véritablement le domaine exclusif des concepteurs pour permettre l'avancement du projet. Dans le processus de figuration, ces doubles fonctions (investigation et conception) se succèdent, se favorisent, jusqu'à l'apparition de la figuration finale temporaire.

Bref, la connaissance des phénomènes de figuration est susceptible de produire de nouveaux regards sur la pratique figurative, et par là même de l'influencer. La figuration peut alors atteindre une fonction de code par rapport à elle-même, c'est-à-dire qu'elle peut éclairer le rapport entre ce qui représente et ce qui est représenté. Par la figuration, l'énonciateur-architecte n'est pas censé produire des « discours vrais », ce n'est pas exactement son objet, mais plutôt des dessins visant à produire l'effet de sens, « vérité » ou « réalité », à l'aide d'un faire persuasif, qui cherche à faire paraître vrai l'objet représenté²³⁰.

Figurer un projet, c'est figurer des idées, c'est aussi figurer sous le principe de la simplicité, comme le dit J. Guillaume : « On ne peut figurer que si l'on renonce à tout figurer ». Enfin, figurer c'est regarder et lire.

²³⁰ cf. Albert Lévy, « L'iconicité et sa reproduction dans la représentation architecturale » in [Renier, 1982]

2.4.2 Signification : du complexe au lisible

Dans les parties précédentes, nous avons souligné que la figuration architecturale est comme un système de communication entre concepteurs et public, un médiateur entre conception et perception. En tant qu'architecte, du point de vue le plus simple et le plus direct, nous considérons l'espace et sa figuration comme porteurs de signification, comme un « système de manifestation »²³¹. Alain Renier, enseignant-chercheur se consacrait particulièrement à la recherche en sémiotique de l'architecture, il exprimait son emploi particulier du terme de « manifestation » pour l'espace et sa représentation de la façon suivante :

Sur l'emploi ici de « manifestation » au lieu et place de celui de « langage », il ne nous intéresse pas de savoir si ces deux termes sont équivalents et permutables au sein d'un paradigme. Nous pensons simplement préférable, de réserver au « langage » ce qui se réfère directement à des situations de communications et de considérer les expressions architecturales et plastiques comme faisant partie de l'ensemble des manifestations sociales prenant corps dans des systèmes d'objets²³².

Dans son approche sémiotique, la recherche de Renier se réfère en premier à l'architecture comme objet particulier :

La sémiotique de l'architecture est la discipline, qui étudie l'architecture en tant que système de signification ; elle ne nie pas que l'architecture soit fortement déterminée par son système de « construction » physique, mais elle postule que celui-ci ne peut exister qu'en étroite liaison avec le système de signification²³³.

²³¹ [Renier, 1982], p.7.

²³² *Ibid.*, p.8.

²³³ *Ibid.*, p.11.

Cette remarque, contraste avec la réalité de nombreuses pratiques pédagogiques : on enseigne encore aujourd'hui les principes de la construction des bâtiments sans se référer à la manière dont le sens se constitue en architecture. L'architecture peut être étudiée en tant que système de signification construite.

Ici, une confusion apparaît au cours de cette recherche : l'architecture est un système de signes ou système de signification ? Nous pensons que la différence entre système de communication et système de manifestation n'est pas encore suffisamment posée et claire. La confusion des systèmes conduit à étudier un bâtiment d'abord comme un système de signes. Or, une distinction nous paraît fondamentale pour considérer l'architecture comme système de signification, c'est-à-dire comme objet d'une sémiotique et non plus d'une sémiologie. La sémiologie est fondée sur l'étude des systèmes de communication et, plus spécialement, sur l'étude des langages naturels faits de signes et de phrases. Il s'agit en l'occurrence de systèmes d'éléments directement observables et décelables²³⁴. Plus simplement, nous pouvons regarder le schéma ci-dessous pour préciser la différence entre système de communication et système de manifestation :

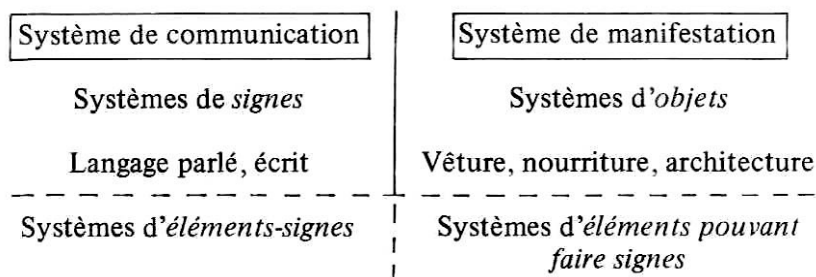


Figure 47 La différence entre deux systèmes. © A.Renier

Ce schéma montre clairement que l'architecture comme la vêtire, le maquillage, est plutôt un système de manifestation. Or, tout système de manifestation n'est pas nécessairement un système de signes. Certes, tout objet d'usage courant, tout instrument d'une pratique, peut

²³⁴ *Ibid.*, p.15.

faire signe de son usage ; mais sa conception initiale ne peut être réduite à cette fonction. En ce sens, l'architecture ne peut être considérée uniquement comme un système de signes, mais comme un système de manifestation dont les éléments constitutifs peuvent faire signes²³⁵. Pour rendre les notions précédentes plus compréhensibles, nous les résumerons en une égalité :

Figuration + Signification = Manifestation

Cela signifie que le système de manifestation est composé par la figuration et ses significations. En appliquant ce système de définition au domaine plus restreint de l'architecture, on dira que la « manifestation » est composée par l'architecture et son système du langage qui inclut la théorie de la sémiotique.

Si la complexité du langage se traduit dans un système de communication, la complexité de l'architecture (précisément le processus de la conception architecturale) pourrait se traduire par son système de manifestation. Le point commun entre les deux serait leur objectif de rendre le message accessible. Nous revenons dans le champ du langage, de manière comparative pour déboucher peut-être sur la notion de « langage spatial ».

Avant de poursuivre, il est nécessaire de noter une différence essentielle sur le plan méthodologique entre la linguistique et l'architecture ²³⁶: en linguistique, le langage est à la fois objet de connaissance et moyen de connaissance en tant qu'il structure la pensée humaine ; pour l'architecture comme pour l'ensemble des domaines pouvant relever d'une sémiotique, la connaissance de l'objet est médiatisée par le langage.

Cette constatation montre la vanité de rechercher une correspondance terme à terme entre les deux domaines. Si l'architecture prise dans son ensemble peut présenter des analogies avec

²³⁵ *Ibid.*, p.14.

²³⁶ Jean Castex, Philippe Panerai, « Structures de l'espace architectural » in [A.J.Greimas *et al.*, 1979], p.68.

le langage, elle ne constitue pas un langage unique (comme la langue française) ni même un ensemble de langages au sens de la linguistique comparée, mais un ensemble de systèmes que l'analogie avec la structure du langage permet d'appréhender.

« Le langage en tant que travail : culture, fabrication, interprétation »²³⁷. Parmi les trois termes cités par André Jolles, la fabrication et l'interprétation sont le travail courant partagé par le langage naturel et le langage spatial. Il nous semble plus difficile à maîtriser car il est étroitement lié au contenu de la culture, dont la complexité vient de la diversité des origines et contextes. C'est aussi le « Babel » commun de deux types des langages. Plus fondamentalement ce que nous voulons rechercher dans cette thèse serait en quelque sorte d'escalader le « Babel » architectural, d'explorer l'emploi du langage spatial, et c'est encore pourquoi nous avons choisi le champ du langage comme notre champ de recherche.

Comme le suggère A.Martinet, la culture est constituée des connotations que nous avons en commun²³⁸, de ce point de vue la figuration graphique peut être un vecteur culturel important. Pitirim Sorokin a résumé trois phases qui affectent la vie d'un système culturel : la conception, que Sorokin caractérise comme la combinaison originale de signification ; l'objectivation de significations dans le véhicule, qui correspond à une phase d'encodage ; la socialisation qui correspond au décodage des significations inscrites dans le véhicule²³⁹. Ceci dit, le système culturel se constitue par « la combinaison de signification », et sa représentation comme « l'objectivation de signification », et le « décodage des significations » serait l'interprétation sociale. Ce signifié culturel, avec le signifiant spatial, constituent deux dimensions du « langage spatial ».

²³⁷ [Jolles, 1972], p.18.

²³⁸ [Boudon & Pousin, 1988], p.39.

²³⁹ Pitirim Sorokin, *Society, Culture, and Personality: Their Structure and Dynamics*, 1962, p.537, cité par [Raynaud, 2002], p.66.

A travers le signifiant spatial, « nous lisons une infinité de significations se présentant sous forme de figures du monde comme des objets extérieurs à leur saisie »²⁴⁰. Nous admettons donc que le signifiant correspond à la matérialité de l'espace (sans faire pour l'instant de différence entre la représentation de l'espace et sa réalité bâtie) et que le signifié recouvre l'ensemble des contenus possibles de cet espace²⁴¹.

Tout comme le cas du signifiant spatial que l'on a vu se développer en une logique naturelle autonome, le signifié immédiat, présent dans le processus même de la transformation de l'espace, se détache de son signifiant, reçoit de nouvelles articulations et s'érige en discours autonome pour parler de l'espace. Ce discours peut utiliser le langage spatial comme son signifiant, mais il peut aussi bien déborder ce signifiant et utiliser d'autres langages de manifestation : langage pictural, cinématographique et surtout les langues naturelles, pour « penser » la signification de l'espace humain²⁴². En ce sens, le langage de manifestation peut être représenté par la figuration et viser des significations, il contient le signifiant spatial et le signifié culturel dans un processus de « textualisation »²⁴³.

²⁴⁰ [A.J.Greimas *et al.*, 1979], p.16.

²⁴¹ *Ibid.*, p.68.

²⁴² *Ibid.*, p.17.

²⁴³ [Renier, 1982], p.23.

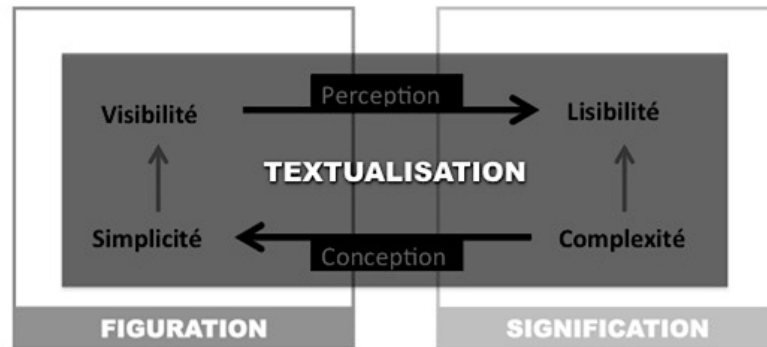


Figure 48 Schéma Textualisation

2.4.3 « Textualisation » : Figuration + Signification

La figuration architecturale et ses significations, forme un système de manifestation, pour mieux le caractériser dans notre thème de recherche, nous voulons emprunter le mot « textualisation » qui a été importé par A. Renier dans le domaine de l'architecture pour décrire précisément ce processus de manifestation :

Le « textualisation » est importé du domaine littéraire, et plus spécialement de la sémiotique du discours, que celui-ci soit littéraire, poétique ou scientifique. Cet emprunt est fait ici en raison de son absence d'équivalent dans le vocabulaire architectural²⁴⁴.

Dans l'approche sémiotique, le nom de « textualisation » désigne la rencontre des deux plans constitutifs de tout langage : le plan des expressions signifiantes et le plan des contenus à signifier. Dans la terminologie de Hjelmslev la notion de signifiant est remplacée par celle de « plan de l'expression » et la notion de signifié par celle de « plan de contenu ». En sémiotique, la textualisation associe le plan de l'expression et le plan du contenu. « La textualisation est une opération pertinente pour comprendre la production de la signification non seulement dans les discours littéraires, scientifiques et poétiques, mais encore dans les systèmes de manifestation

²⁴⁴ *Ibid.*, p.23.

constitués par la production ou l'utilisation d'objets plastiques »²⁴⁵. Par exemple, la figuration architecturale relève pour partie de l'opération de textualisation par rapport à l'architecture.

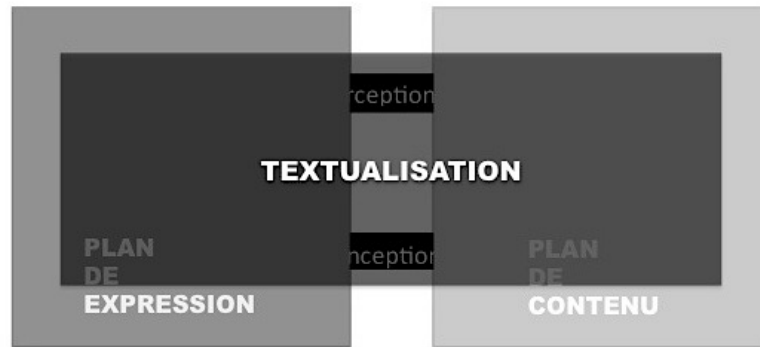


Figure 49 Schéma Expression-Contenu

Au plan du contenu, une organisation de la signification en un parcours abstrait nommée le « parcours génératif de la signification »²⁴⁶ procède des éléments les plus simples qui puissent être dégagés jusqu'aux organisations les plus complexes, des structures les plus abstraites jusqu'aux structures les plus concrètes. Ce parcours s'effectue par la composante syntaxique et la composante sémantique qui coopère à l'émergence de la signification.

Sur le plan méthodologique, la syntaxe de l'architecture pourrait s'apparenter aux règles de l'assemblage linguistique, car elle organise les rapports entre espace, comme on met en ordre des « mots ». Par exemple, les opérations élémentaires de composition comme l'addition, la division, la fusion, la juxtaposition, la répétition etc. relèvent d'opérations syntaxiques. Mais le domaine de la syntaxe pure n'a de pertinence sur le plan visuel que lorsqu'il s'intègre au champ sémantique. Sinon, on ne voit que le désordre des « mots » : murs, portes, fenêtres, et ainsi de suite. Ainsi, les « mots » architecturaux auraient besoin d'être définis, d'être retouchés, et d'être ornés, de manière rhétorique.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.25.

²⁴⁶ *Ibid.*, p.26.

La rhétorique, et plus précisément, la figure de rhétorique (ou figure de style) concerne particulièrement le rapport entre le mot et le sens dans la création littéraire. « Les figures de style peuvent modifier le sens des mots, modifier l'ordre des mots de la phrase etc. »²⁴⁷, qui sont « des procédés d'écriture employés pour frapper l'esprit du lecteur en créant un effet particulier »²⁴⁸. Avec un tel usage et effet particulier, la figure de rhétorique relève de l'art créatif. Ainsi par exemple la rhétorique du Ready-made chez Marcel Duchamp. Or en architecture, depuis l'ère du modernisme, bien qu'il y a certains architectes et théoriciens comme Venturi qui faisait remarquer au « symbolisme oublié de la forme architecturale », et Renier qui appelait quant à lui à la nécessité de fonder « une sémiotique de la représentation architecturale », la plupart des architectes évitaient ou hésitaient à mettre le pied dans le champ de la sémiotique de l'architecture. « Parce que dans leur esprit ces éléments historiques signifiaient un manque de créativité [...] d'intégrité et de personnalité »²⁴⁹. C'est encore à bien des égards la situation actuelle de la rhétorique en architecture. Néanmoins, parmi les architectes « minoritaires », une figure de rhétorique est souvent utilisée comme un mode de représentation sans ou avec la conscience de concepteur: la comparaison.

Autant qu'un procédé majeur de rhétorique, la comparaison contient plusieurs figures : analogie, métaphore, métonymie, oxymore etc. En raison de sa particularité sur le plan de la conception-perception, l'œuvre d'architecture recherche une visibilité ainsi qu'une lisibilité avec un haut degré sur le plan du contenu. Par conséquent, l'analogie, qui constitue une opération possédant une accessibilité plus importante que les autres, serait le moyen premier employé par la plupart des concepteurs. Jean Pierre Chupin, théoricien de l'architecture, affirme que « l'analogie serait une des grandes matrices de l'architecture »²⁵⁰. Dans son ouvrage récent spécialement centré sur la théorie de l'analogie en architecture, il défend une telle conception analogique. Le philosophe Paul Grenet explique par ailleurs que l'analogie implique

²⁴⁷ Entrée « Figure de style » sur Lettres.org. p.3.

²⁴⁸ Josée Laroche et Edwin Rossbach, « Histoire de la littérature française - Les figures de style » sur la-litterature.com. p.21.

²⁴⁹ [Jencks, 1979], p.54.

²⁵⁰ [Chupin, 2010], p.11.

deux éléments : « premièrement, la ressemblance, mêlée de différence ; secondement, la structure proportionnelle, c'est-à-dire la ressemblance de rapports et non un simple rapport de ressemblance »²⁵¹. La ressemblance de rapports se comprend comme une mise en commun de deux relations signifiantes et non comme un simple principe de similarité. En outre, la nature de la ressemblance en jeu dans l'analogie ne relève pas seulement du langage, pas plus qu'elle ne se limite aux seuls aspects visuels, sachant qu'en architecture, il faut de surcroît prendre en compte la dimension concrète et physique de l'espace²⁵². L'usage de l'analogie en architecture pourrait également être caractérisé en trois principes : « proportion – ressemblance – transgression »²⁵³.

Ainsi « A est comme B » pourrait être représenté par deux manières : l'analogie et la métaphore. Par rapport à l'analogie qui propose la similitude visible en forme, « la plupart des métaphores architecturales sont implicites et mixtes »²⁵⁴, elles emploient plutôt une similitude conventionnelle et culturelle, suggèrent un sens abstrait par un mot concret ou connu. La forme analogique serait plus visible que la forme métaphorique, en revanche, la forme métaphorique peut être plus lisible et significative que celle de l'analogie. Charles Jencks a affirmé que « plus les métaphores sont nombreuses, plus elles renforcent l'effet dramatique : plus elles se contentent de suggérer, plus elles renforcent le sentiment de mystère. [...] En architecture, expliciter une métaphore c'est souvent la tuer, un peu comme si l'on décomposait les bons mots »²⁵⁵. Pour Charles Jencks, l'exemple le plus convaincant de métaphores suggérées, en architecture moderne, est la chapelle de Ronchamp par Le Corbusier, c'est celle qui a suscité les comparaisons les plus variées. La puissance de l'édifice tient en partie à ce caractère suggestif, à cette capacité de signifier plusieurs choses à la fois²⁵⁶.

²⁵¹ [Grenet, 1948], p.247

²⁵² [Chupin, 2010], p.17.

²⁵³ [Secrétan, 1984], p.121

²⁵⁴ [Jencks, 1979], p.113.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.46.

²⁵⁶ cf. *Ibid.*, p.48.

L'analogie et la métaphore constituent deux manières principales de la rhétorique en architecture. Au plan du contenu, elles mettent en œuvre une lisibilité immédiate, « sans que nous ayons besoin de les énoncer ou de les dessiner et il est clair que le talent de l'artiste dépend de sa capacité à stimuler notre riche collection d'images visuelles sans que nous prenions conscience de ses intentions »²⁵⁷.

L'architecte J.C.Loudon a proposé une théorie dite de « l'associationisme », fondée sur la notion d'« association d'idées »²⁵⁸ et il est même allé jusqu'à dire que chaque maison devrait exprimer dans son allure le caractère et le rôle de son propriétaire. Bien que son objectif ressemble à un objectif « ultime » des architectes, la notion d'« association d'idées » révèle justement la nature de diverses figures de rhétorique comme l'analogie et la métaphore, et montre la distinction qui peut être faite avec « l'assemblage des mots » de la syntaxe. Du point de vue méthodologique, nous pourrions considérer que la syntaxe en architecture est un jeu de composition et en même temps que la sémantique est un procédé de comparaison.

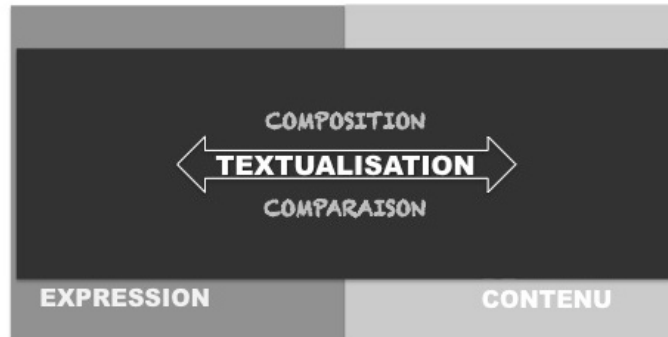


Figure 50 Schéma Composition-Comparaison

De la syntaxe à la sémantique, le plan du contenu construit un passage de l'association des significations (et des figures), du « mot » au « phase », qui correspond au plan de l'expression de la forme élémentaire à l'unité complexe de l'architecture et qui unifie le plan du contenu et le plan de l'expression.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ *Architectural Review*, août 1968 in [Jencks, 1979], p.69.

Le processus de cette textualisation, associe la figuration externe et la signification interne à la fois sur le plan de l'expression et sur le plan du contenu du projet architectural. Il permet la naissance de la manifestation des effets de sens. Après la textualisation, l'« image » évolue vers le « texte », l'objet architectural serait prêt à être lu.

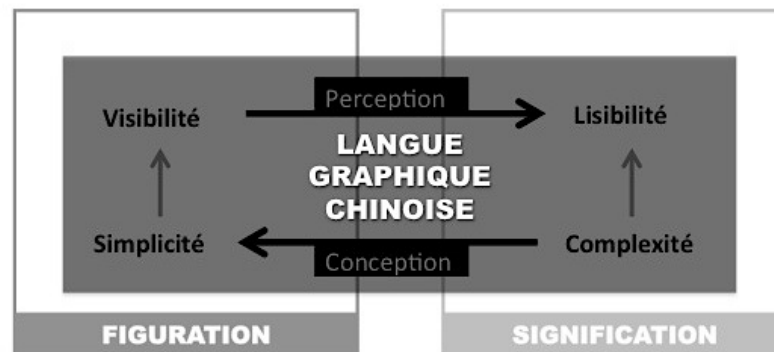


Figure 51 Schéma : Introduction de la langue graphique chinoise

3. Première hypothèse : « si le bâtiment parlait ... »

Au départ du problème général que nous avons nommé l'aphasie en architecture et du contexte particulier de l'architecture chinoise, nous reprenons une analyse basée sur les diverses analogies entre architecture et langage. Par des recherches qui vont de la surface vers la profondeur, de la forme visible vers le sens lisible, de la signification complexe vers l'expression simple, le rapport figuration-signification apparaît au fond de deux disciplines croisées.

La figuration architecturale et sa signification sont un système de manifestation, un parcours de textualisation, elles mettent en discours l'objet architectural. Figurer, c'est énoncer ; la figuration architecturale consiste à figurer les idées, à les énoncer. En définitive, ce que nous avons étudié dans la première partie, constitue un matériel ayant pour objectif de rechercher un langage destiné à faire parler le bâtiment. Un langage qui est à la fois visible et lisible, simple et complexe, signifié et signifiant, qui est à la fois l'image et le texte. Est-ce qu'il existerait un modèle linguistique possédant toutes ces qualités ? Ces qualités décrites font en réalité apparaître un langage naturel, le chinois, dont les propriétés sur l'écriture pourraient vraisemblablement projeter quelques lumières nouvelles sur l

Nous savons qu'il existe deux grands types d'écritures dans le monde moderne : l'écriture alphabétique et l'écriture chinoise. Par rapport aux alphabets, l'écriture chinoise est un « signe linguistique complet »²⁵⁹, elle figure et signifie simultanément, et pourrait représenter l'idée la plus riche au moyen de signes les plus simples.

L'exploration de la figurativité en architecture reste une question importante, le problème de la perte de figurativité dans le processus de conception semble formellement identique à celui que posent les langues graphiques à forte valeur d'iconicité. « Le rapport de figurativité est donc fondamental pour comprendre le fonctionnement de la langue graphique », ainsi que le langage architectural. Comme la nature de la figuration en architecture, les caractères chinois sont des figures écrites, précisément dit, ils sont la figuration des idées fondées sur un système idéographique.

Par conséquent, nous proposons une hypothèse analogique pour notre recherche : **si le bâtiment parlait, alors il parlerait chinois**. Cette hypothèse oriente nos travaux principalement vers l'étude des rapports entre langage architectural et langage naturel : à l'intérieur de ce champ hybride, le chinois, précisément, l'écriture figurative chinoise, « constitue un objet architecturologique ». C'est elle qui sera notre objet de recherche dans la partie suivante.

²⁵⁹ [Alleton, 2007], p.244

2ème Partie :

CHAMP DE RÉFÉRENCE

étudier, comparer, inspirer

« L'Orient et l'Occident ne peuvent donc être pris ici comme des "réalités", que l'on essaierait d'approcher et d'opposer historiquement, philosophiquement, culturellement, politiquement. Je ne regarde pas amoureusement vers une essence orientale, l'Orient m'est indifférent, il me fournit seulement une réserve de traits dont la mise en batterie, le jeu inventé, me permettent de "flatter" l'idée d'un système symbolique inouï, entièrement dépris du nôtre. »

Roland Barthes²⁶⁰

²⁶⁰ [Barthes, 1970]

1. Regards idéographiques

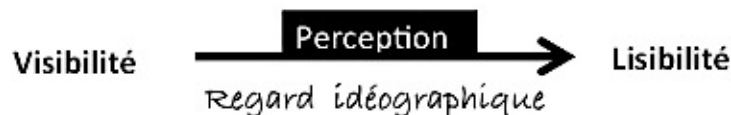


Figure 52 Schéma : Regard idéographique

A la suite de ce que nous avons analysé et supposé, il existe peut-être une certaine similitude entre les principes de l'écriture chinoise et les thèmes de conception et perception dans le langage architectural. Nous allons donc d'abord poser notre regard sur l'écriture chinoise afin de comprendre ses propriétés avant d'étudier son rapport avec la figuration et la conception en architecture.

Le premier regard se portera sur la dénomination même de notre objet d'étude : le « sinogramme ».

Le sinogramme²⁶¹, ou caractères chinois, sont les caractères de l'écriture logographique chinoise. Le terme francophone « sinogramme » correspond au mandarin hànzi (en sinogrammes traditionnels 漢字, en sinogrammes simplifiés 汉字, prononcé /han.ts/), littéralement « écriture des Hân ». Ce terme, proposé par Nicolas Lyssenko, enseignant à l'université Paris 7, a été diffusé par la méthode de Joël Bellassen « Méthode d'initiation à la langue et à l'écriture chinoises » (La Compagnie, Paris, 1990). Le terme n'est toutefois pas une invention de N. Lyssenko. En France, il était déjà en usage au XIXe siècle : on le trouve employé, par exemple, dans un article d'Alexandre Ular, « Notes sur la littérature en Chine » (La Revue blanche, t. XX, sept.-déc. 1899, p. 20). Il était également utilisé par les auteurs anglo-saxons : ainsi George Ripley et Charles A. Dana dans *The New American Cyclopaedia: A Popular Dictionary of General Knowledge*, dont l'édition fut entreprise dès 1858. Le premier usage attesté le serait en 1830, en langue latine : « sinogrammatum ».

²⁶¹ cf. la définition sur le site Wikipédia.

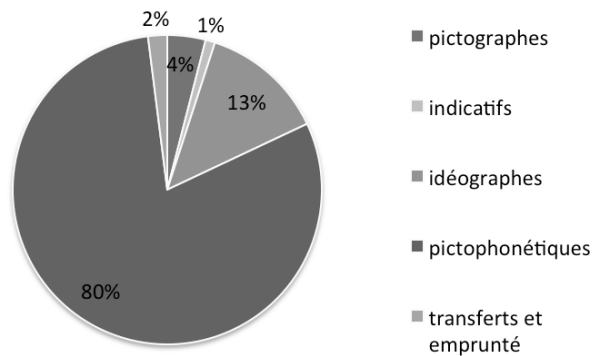


Figure 53 Pourcentage de six familles

Ensuite, quelques chiffres nous rendons plus claire la composition typologique du sinogramme : Il y a 9353 caractères chinois dans le « *Shuo wen jie zi* » (说文解字) (Une analyse et une explication des caractères, le premier dictionnaire de caractères chinois aux environs de l'an 100) qui a classifié les caractères chinois en six familles selon le moyen de création (fig.53) : environ 4% étaient des pictographes; 1% des indicatifs; 13% des idéographes; 80% des pictophonétiques; 2% des autres caractères seraient des transferts et des emprunts²⁶². Ces six moyens de création ainsi que les six concepts principaux des sinogrammes seront précisés plus tard dans la partie « concepts idéographiques ».

Enfin un extrait de G.W.Leibniz lève le rideau sur l'exploration de la langue graphique chinoise.

« On pourrait introduire un caractère universel fort populaire et meilleur que celui des Chinois si l'on employait de petits figures à la place des mots , qui représentaient les choses visibles par leurs traits et les invisibles par les visibles qui les accompagnent.[...] Cela servirait d'abord pour communiquer aisément avec les nations éloignées; mais si on l'introduisait aussi parmi nous, sans renoncer pourtant à l'écriture ordinaire, l'usage de cette manière d'écrire serait d ' une grand

²⁶² Les chiffres viennent de Michel Parent, « Les caractères chinois sont-ils des pictogrammes ou des idéogrammes? » <http://lechinois.com/caractere/caractere6type.html>, 3 janvier 2001.

utilité pour enrichir l'imagination et pour donner des pensées moins sourdes et moins verbales qu'on en a maintenant»²⁶³.

1.1 Particularités et avantages

1.1.1 « Identité de la langue, identité de la Chine »²⁶⁴

Dans son ouvrage important « Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens », J.-F. Champollion a défini la première étape de l'évolution du hiéroglyphe : « le signe original signifie soi-même ». L'écriture égyptienne la plus ancienne était l'hiéroglyphe qui dessinait la forme des objets. Champollion pense que la deuxième étape de l'hiéroglyphe est « l'écriture figurative » : « C'est un système complexe, une écriture tout à la fois figurative, symbolique et phonétique, dans un même texte, une même phrase, je dirai presque dans un même mot »²⁶⁵. Là soit précisément définies les propriétés de l'écriture chinoise.

L'idée selon laquelle l'écriture chinoise, sans lien direct avec les sons d'une quelconque langue parlée, représenterait directement des notions, est à l'origine de la tentation qu'éprouvèrent nombre d'Européens au XVIIe et XVIIIe siècles d'y voir une réalisation plus ou moins parfaite de cette langue idéale dont rêvait l'âge classique²⁶⁶. À cette époque là, on cherchait à concevoir une langue artificielle qui serait comme un calcul de notions et qui, débarrassée des imperfections des langues naturelles, se lirait en tous lieux. C'est dans ce contexte que Francis Bacon suggéra que l'écriture chinoise pourrait satisfaire aux critères d'abstraction d'un tel système²⁶⁷.

²⁶³ Cité par [Lévy, 1991], p. 7.

²⁶⁴ Chu Xiaoquan, « Identité de la langue, identité de la Chine », in [Cheng, A. 2007].

²⁶⁵ <http://www.bubastis.be/ecriture/ecrit10.html>

²⁶⁶ [Alleton, 2007], p.253.

²⁶⁷ *Ibid.*, p.254.

Un des savants les mieux informés du XVIII^e siècle, l'académicien Nicolas Fréret (1688-1749) définit ainsi le système qu'on imaginait alors : « Une langue véritablement philosophique serait celle qui exprimerait toujours les idées simples ou primaires par des termes radicaux, et les idées complexes par des termes dérivés ou composés des premiers ; le dernier point de perfection serait de s'exprimer de telle façon que chaque mot dérivé fit connaître à la première vue non seulement la composition de l'idée correspondante, mais encore en quelles idées simples il faudrait la résoudre en la décomposant. Nous n'avons point de langues où l'on paraisse avoir eu cette vue [...] si ce n'est dans l'écriture chinoise. Les idées simples et primordiales et celles qui sont participées par un grand nombre d'êtres particuliers y sont exprimées par des caractères simples et radicaux, et les idées complexes ou dérivées le sont par des caractères composés des premiers que nous avons nommés simples »²⁶⁸. Il se trouve que l'écriture chinoise ne répond pas à un tel programme. Ainsi, le mot « cheval » correspond à une notion composée (animé, vertébré, etc.), or le caractère pour 馬 « cheval » serait la stylisation d'un cheval, avec sa crinière et ses pattes. « Pour un Chinois, le caractère pour « cheval » signifie cheval sans la médiation du son ma. L'image est tellement vivante qu'on peut presque percevoir une figure abstraite galopant à travers la page »²⁶⁹. Dans ce cas, on ne peut pas considérer un tel ensemble comme la base d'une « écriture des idées »²⁷⁰, mais plutôt une « écriture des figures ».

En fait, l'écart de la connaissance à l'idéogramme entre l'ouest et l'est commençait après l'étape « figurative ». Les mots « idéogramme » et « pictogramme » étaient encore largement utilisés pour désigner le caractère chinois. Le premier de ces termes suggère que les graphies seraient fondées sur un système d'idées primitives aussi nécessaires que les chiffres de la numération. Le second évoque les images qui auraient constitué les caractères chinois à

²⁶⁸ [Roche, D. 1979], p.69-70.

²⁶⁹ Cf. « The Chinese Language », *Scientific American*, n° 228, 1973, p.172-177. William S.-Y. Wang, qui était professeur à Berkeley, a joué un rôle majeur dans le lancement des recherches linguistiques sur le chinois de la fin des années 1960.

²⁷⁰ [Alleton, 2007], p.255.

l'origine et dont on repèrerait encore les traces sous les formes schématisées contemporaines²⁷¹.

Le terme « idéogramme » ou « pictogramme » sont devenus usuels pour nommer le caractère chinois. Nombre d'usagers du mot « idéogramme » en tirent la conception simpliste selon laquelle chaque caractère chinois représenterait directement le sens qu'il a dans la langue. Le même problème existe dans le « pictogramme », qui était pensé comme si chaque caractère correspondait une image. Dans ce contexte, les gens ont l'impression que « les caractères chinois sont de petites images ou des compositions d'images indiquant le sens »²⁷². Un malentendu s'est ainsi produit. Ce n'est pas la faute d'une mauvaise compréhension du terme. Oui, l'idéogramme représenterait l'idée ; oui, le pictogramme représenterait l'image. Cependant, l'« idéogramme » et le « pictogramme » ne peuvent pas représenter le « sinogramme » - les caractères chinois. Comme les chiffres que nous avons cités, parmi les caractères chinois, il n'y a que 4% de pictogrammes et que 13% de idéogrammes, autrement dit, il reste plus de 80% des caractères chinois qui n'appartiennent pas au système de « l'écriture des idées » ou de « l'écriture des figures ».

Une autre « piège » doit être remarqué. Le caractère est aussi différent d'un texte qu'un « arrêt sur image » l'est de la projection d'un film. L'énoncé écrit n'a qu'une lecture possible et l'interprétation de ses éléments est bien déterminée par la syntaxe et le contexte. En revanche, le caractère mis « hors texte » est ouvert à toutes les connotations, on peut le décomposer, il est disponible pour tous les jeux imaginables. Le lecteur peut à tout instant s'abstraire du texte et ne « regarder » qu'un caractère. À ce moment-là, il ne « lit » plus. On pourrait dire à la limite qu'un caractère chinois a deux natures, qui ne se confondent pas mais jouent alternativement. On ne regarde pas les caractères quand on lit : les yeux opèrent un parcours. Réalité que Louis

²⁷¹ *Ibid.*, P.241-242.

²⁷² *Ibid.*, p.257.

Marin caractérisait par la formule suivante : « Je ne vois pas ce que je lis, mais, d'emblée, je lis ce que je vois »²⁷³.

La particularité la plus remarquable du sinogramme, qui fait une différence par rapport aux autres écritures, est sa qualité holographique²⁷⁴. Ceci dit, une partie de l'objet pourrait représenter un ensemble, une écriture pourrait représenter une culture. Le caractère chinois est donc le signe holographique de la culture chinoise, comme l'ADN du pays. C'est aussi la raison originare de notre recherche, nous croyons que l'écriture chinoise est une source fondamentale des arts traditionnels chinois qui évidemment, inclue l'architecture.

Dans l'esprit chinois, l'identité de la culture se confond avec celle de la langue. Aussi longtemps que la culture chinoise reste dynamique et vivante, la langue chinoise maintient sa place dominante. L'écriture chinoise est remarquable davantage par son exceptionnelle continuité que par son ancienneté relative. Plus de cinq mille ans d'héritage et la langue s'intègre complètement à la culture et à la civilisation. « À l'image d'une Chine éternelle correspond ainsi celle d'une langue immortelle »²⁷⁵. À ce propos, le cas chinois nous paraît être un exemple intéressant étant donné le rôle que la langue a joué dans le façonnement de l'identité du peuple, au point que l'identité chinoise est parfois à chercher dans celle de la langue chinoise, ou plus précisément dans une certaine forme de cette langue²⁷⁶.

La langue est l'enveloppe physique de la pensée, surtout dans le cas chinois, et son écriture autant que le signe visuel reflète la pensée d'une civilisation ancienne et particulière.

²⁷³ [Marin, 1972], p.63

²⁷⁴ [孔刃非(Kong RenFei), 2008], p.45.

²⁷⁵ Chu Xiaoquan, « Identité de la langue, identité de la Chine » in [Cheng, A. 2007], p.280.

²⁷⁶ *Ibid.*, P.272.

1.1.2 « L'empire des signes »²⁷⁷

« À la différence de la quasi-totalité des civilisations, le cœur du dispositif culturel des Chinois n'est pas le langage, mais le signe »²⁷⁸. Ce sont ces signes qui font de la Chine la plus ancienne civilisation vivante du monde et « la figure tutélaire de la civilisation chinoise »²⁷⁹.

« Ne plus imiter la nature. La signifier », écrit Henri Michaux, fasciné et inspiré, dans ses *Idéogrammes en Chine*. Il n'existe pas ici de divergence entre l'écriture et le signe, ils figurent et signifient pareillement.

Le caractère chinois est le signe visuel créé pour enregistrer un objet, un geste ou même un événement. Il existe une relation transparente entre le signe visuel et le contenu indiqué. Le signe graphique possède « un pouvoir d'évocation »²⁸⁰ correct, car l'objet/geste qu'il figure (ou prétend figurer) est un objet/geste à valeur conventionnelle. Il provoque l'apparition d'un flux d'images qui permet une sorte de reconstruction étymologique des notions. L'écriture figurative tend à retenir quelque chose de la valeur étymologique. Mais peu importe qu'en fait elle retienne ou non le sens premier ; peu importe que la reconstruction étymologique soit imaginaire ou exact : l'essentiel est que les graphies procurent le sentiment que les notions demeurent attachées à de véritables emblèmes²⁸¹.

Le mérite premier de l'écriture figurative est dans le fait qu'elle permet aux signes graphiques et, par leur intermédiaire, aux mots, de donner l'impression qu'ils valent en tant que forces agissantes, en tant que forces réelles. De ce fait, les Chinois pourraient reconnaître plus ou moins la signification des mots inconnus dans premier temps par la figure visuelle.

²⁷⁷ Nous empruntons ici le titre « l'empire des signes », l'ouvrage de Roland Barthes, 1970.

²⁷⁸ [Bourzat, 2009], p.101.

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ [Granet, 1968], p.50.

²⁸¹ *Ibid.*, p.51.

Dans même logique, cette manière cognitive a influencé la pratique créative. Par exemple, les mots exotiques comme « feu étranger » (allumette) 洋火, « chaux étranger » (ciment) 洋灰 ont finalement été refusés ; en revanche, ils ont été remplacés littéralement par « feu+bûche » (allumette) 火柴, « eau+boue » (ciment) 水泥. Par ailleurs s'ajoute le fait que le « feu+bûche », « eau+boue » étaient plus faciles à intégrer dans le système inhérent des caractères chinois. « Feu+bûche » pour « allumette », « eau+boue » pour « ciment » sont des signes visuels apparaissant comme «déclencheurs», non seulement parce qu'ils rendent transparente la relation entre le signe visuel (signifiant) et le contenu indiqué (signifié), mais aussi parce qu'ils provoquent largement l'association des idées, facile à mémoriser et ainsi à accepter.

Dès qu'on eut admis l'idée que les signes avaient été formés par voie de combinaison, dès qu'on eut appris à les décomposer en éléments pourvus d'une signification, les ressources pour créer des caractères deviennent illimitées²⁸². Le principe sous-jacent au processus de la création des signes visuels, n'était pas la «vérité infaillible et immuable », mais plutôt l'aspect facile de cette création, facile à mémoriser, employant bien les éléments existants²⁸³. En fait, au cours de nos découvertes, nous trouvons de plus en plus que « les mérites de l'écriture chinoise sont d'un ordre tout autre : pratique et non pas intellectuel », il s'agit de poursuivre toujours la facilité, la simplicité et l'efficacité de l'écrit, qui est également une des propriétés de la culture chinoise.

²⁸² *Ibid.*, p.51.

²⁸³ [刘德秦(Liu DeQin), 2004], p.160.

1.2 Évolutions graphiques

Nous passons maintenant à un aspect plutôt concret et historique qui cherche à regarder l'évolution de la forme des caractères à partir d'un point de vue graphique plutôt que technique. Objectivement, l'évolution technique des outils et des matériaux de support de l'écriture changeait la forme de caractère (la police) et apportait plus d'efficacité, de simplicité à l'écriture. Or, nous observons que dans les sept types d'écritures ci-dessous, ce sont la compétence potentielle de la métamorphose chez chacun qui semble importante. En plus, chaque type fonctionne comme une « source code » et suggère peut-être un matériel, une époque, une forme ou une manière etc., chacune de ces écritures pourrait offrir comme nous allons le voir une ressource infiniment riche pour la conception dans tous les domaines artistiques.

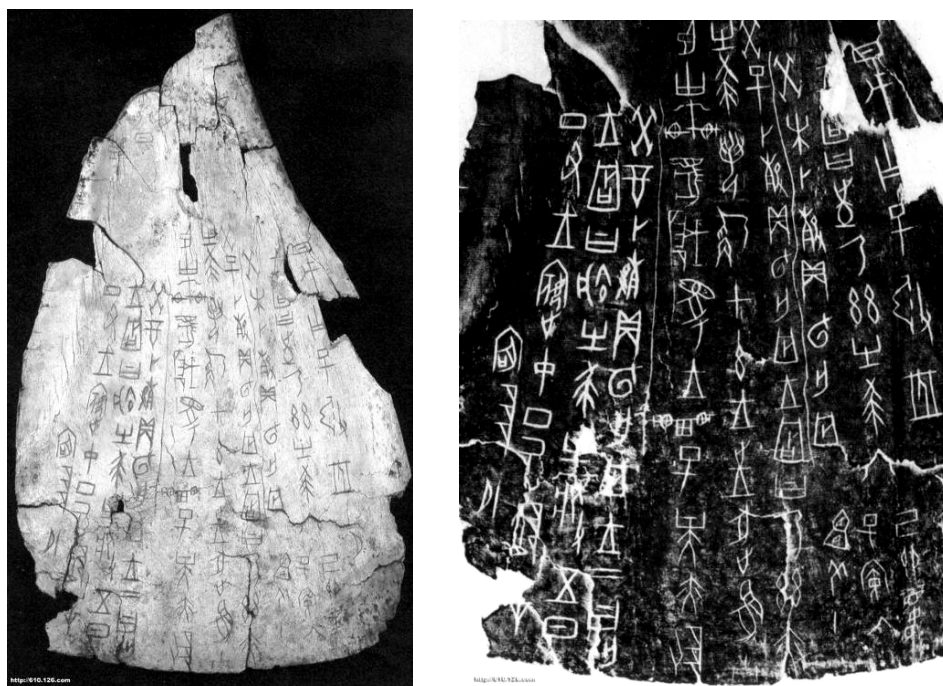


Figure 54 1- la graphie sur les os divinatoires et les écailles de tortue (AC 2000) : « protographies »

1- 甲骨文 L'écriture des écailles et des os :

Les premiers prototypes connus de l'écriture chinoise sont les textes divinatoires gravés sur les os et les écailles. Ces caractères sont difficiles à comprendre, et leur déchiffrement forme

une branche tout à fait spéciale de l'histoire de l'écriture chinoise, branche qui appartient surtout à l'archéologie²⁸⁴.

2- 金文 [jin] L'écriture de métal :

A ceux-ci viennent s'ajouter les inscriptions sur les vases rituels de bronze. Ces deux formes d'écriture ont été utilisées durant la dynastie des Shang (XVIII^e-XI^e siècle av.J.-C.) Divinatoires ou utilitaires, ils se manifestent avant tout comme des tracés, emblèmes, attitudes fixées, rythmes visualisés²⁸⁵.



Figure 55 2- la graphie sur les vases de bronze rituels (AC 1000) : « écriture de métal»

3- 篆书 [zhuan] L'écriture sigillaire, ou le caractère du sceau :

Le premier empereur en Chine s'empara des six Etats et unifia la Chine. Cette unification dans le gouvernement entraîna une unification dans l'écriture. On fit examiner et comparer tous les caractères et on leur donna une nouvelle forme : la forme quadrangulaire (ou sigillaire). A cette époque les caractères chinois devinrent non seulement pratiques, mais particulièrement artistiques. Les caractères sont très clairs, d'un tracé net et précis²⁸⁶.

²⁸⁴ [Yang, Y.-H. 1933], p.15.

²⁸⁵ [Cheng, F. 1977], p.11

²⁸⁶ [Yang, Y.-H. 1933], p.80.



Figure 56 3 - la graphie sur pierre: « grande et petite écriture sigillaire »

4- 隶书 [Li] « écriture des scribes » :

L'écriture ancienne était lente à écrire, on chercha donc à la modifier et ainsi apparurent ce genre de l'écriture, plus faciles et plus rapides à écrire. La méthode pour écrire est très simple et permet d'économiser beaucoup de temps. En effet, les signes des scribes des Han Occidentaux étaient solides et durs, leur ensemble robuste et simple, tandis que ceux des caractères des scribes furent plus souples et plus élégants, leur ensemble beau et gracieux.



Figure 57 4 - « écriture des scribes »

L'écriture sigillaire et l'écriture des scribes étaient des écritures qui, tout en modifiant les formes, respectaient le principe de composition des caractères et cherchaient toujours à en conserver les éléments constitutifs. De cette façon, ils se prêtaient parfaitement à l'analyse d'après les six procédés et maintenaient le caractère ancien de l'écriture, remontant au pictogramme. En effet, chaque espèce d'écriture a sa manière d'être. Les caractères de sceau doivent avoir leurs traits souples, mais vigoureux ; les caractères de scribe doivent avoir l'espace occupé par les signes égal et proportionné et le tracé pur et constant.

5- 楷书 [kai] « Écriture standard » :

Ce sont les caractères qu'on appelle l'« écriture standard » ou l'« écriture régulière », qui est encore plus facile à écrire que les précédents mais respect strictement des règles rigoureuses et recherche la vigueur intérieure. Dans cette écriture, on trouve une lisibilité parfaite, la forme correcte et immuable, facilement reconnaissable, donnée à chaque caractère, sans parler de ses qualités artistiques. Et c'est pour cette raison que son écriture reste jusqu'à notre jour le meilleur modèle d'études, constamment imité, jamais dépassé.



Figure 58 5- écriture standard, Ou Yangxun

6- 行书 [xing] « Écriture Xing » :

Ces caractères sont caractérisés par la simplicité des signes. Ils sont le genre intermédiaire entre l'écriture standard et la cursive. Les caractères Xing forment la lisibilité que la cursive manque et à la fois s'écrivent avec une grande rapidité. Leur avantage est de pouvoir économiser beaucoup de temps tout en restant lisibles et pratiques.

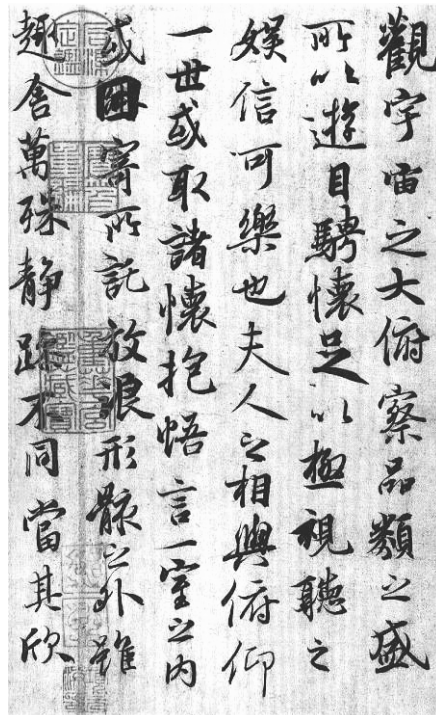


Figure 59 6- l'écriture Xing entre « standard » et « cursive », Wang Xizhi

7- 草书 [cao] L'écriture cursive :

Au contraire, elle rompit avec les traditions antérieures. A ses débuts, elle n'était qu'une abréviation des caractères complets et ne cherchait qu'à gagner du temps et simplifier le tracé, sans en aucune façon intervenir dans la composition des caractères – ce n'était pas un genre, c'était une forme simplifiée pour les besoins du moment ; il est évident que, sur cette base, il ne pouvait être question d'esthétique. Or, qui devient « l'écrire étincelant »²⁸⁷ et analogiquement, on l'appelle l'écriture d' « herbe » ou même l'écriture d' « herbe folle ».

²⁸⁷ Cyrille J.-D. Javary, « L'écrire étincelant », in [Verdier, 2001], p.4.

L'écriture d' « herbe » est l'une des plus spectaculaires parmi nombreux styles de calligraphie. L'herbe des prairies virevoltant sous l'emprise du vent, l'herbe des torrents s'enroulant dans les méandres du courant sont pour le calligraphe autant de modèles atteignant sans effort l'objectif qu'il s'assigne : matérialiser la vitalité d'un flux.

Encore plus « folle » que l'écriture d'herbe, la variété la plus intense est appelée [kuang] 狂, un idéogramme qu'on traduit régulièrement par « folle », ce qui est un peu dommage. Formé de la juxtaposition des signes « félin » et « roi », ce terme est plus évocateur d'une puissance souveraine s'affranchissant des règles usuelles, comme Turner ou Monet s'affranchissaient du dessin pour capter l'essentiel à leurs yeux, la lumière²⁸⁸.

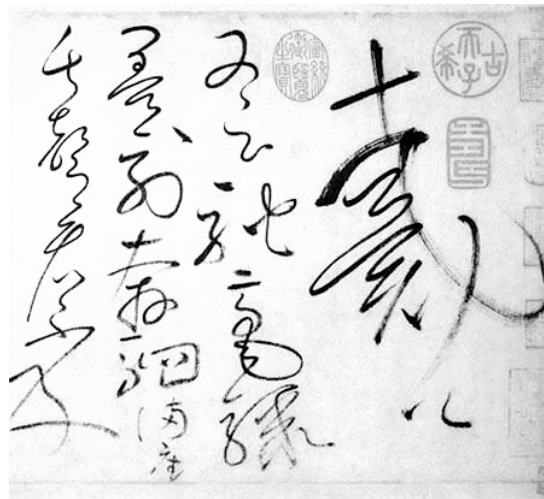


Figure 60 7- l'écriture d' « herbe folle », Huai Su.

De l'os au papier, de l'écriture régulière à l'écriture irrégulière, de l'écriture rigide à l'écriture folle, l'écriture évolue avec le temps, avec la technique, surtout avec le besoin social et humain. Plus profondément, « l'art d'écrire tient une place centrale dans cette symphonie vibratoire puisque les signes sont eux aussi des réalités naissantes, jaillissant d'un mouvement, témoignant d'un élan »²⁸⁹.

²⁸⁸ *Ibid.*, p.8.

²⁸⁹ *Ibid.*, p.9.

À travers cette évolution graphique, nous remarquons encore une fois le point commun entre l'écriture et l'architecture, c'est à dire une mise en première place de l'usage et de la fonction : l'écriture est d'abord un outil pour enregistrer, son objectif recherche donc la facilité d'écrire, la rapidité d'écrire, ensuite c'est le besoin de l'expression spirituelle, artistique ou esthétique.

L'évolution graphique de l'écriture serait plus qu'une évolution historique, plus que sept styles d'écriture, elle pourrait être une racine de la transfiguration infinie, non seulement pour l'art calligraphique, mais également pour les autres design contemporains. Nous prendrons ici un exemple de conception graphique inspiré de l'écriture de sceau qui témoigne de la valeur de l'évolution graphique : le cas de la charte graphique des JO de Pékin.

Dans le design des JO de Pékin 2008, depuis l'emblème jusqu'aux icônes des différentes disciplines sportives, tous les éléments graphiques ont eu une relation directe avec le caractère chinois. Du signe abstrait à la figure concrète, on observe un mouvement antidromique de la pensée artistique sous la condition normale. Nous voyons comment un seul signe peut se transformer en des figures variables.

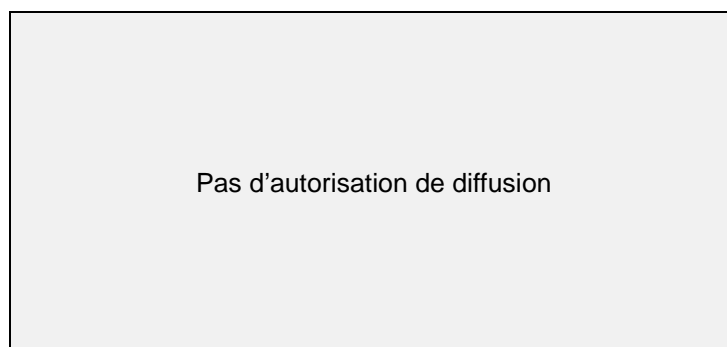


Figure 61 l'emblème « Beijing 2008 »

L'emblème «Beijing en dansant», a la forme d'un sceau chinois. Inspiré de l'écriture sigillaire de la calligraphie chinoise, il a transformé « jing » (京) de Beijing en un corps humain dansant qui est prêt à accueillir à bras ouverts les amis des différents pays et régions du monde à cette cérémonie olympique solennelle. Il représente aussi les couleurs préférées des Chinois

dont surtout la couleur rouge qui est un symbole du bonheur et de la vitalité. Enfin « Beijing2008 » manuscrit à la manière de calligraphie a complété parfaitement le tout.

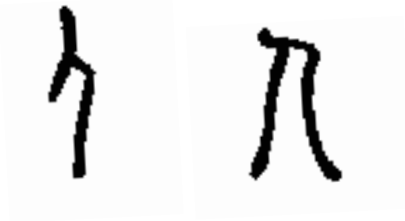


Figure 62 caractère de sceau : « homme »

A la suite de l'emblème des JO, et désignés par « la beauté de caractères de sceau», avec des traits de « caractères de sceau », les pictogrammes des JO de Beijing 2008 intègrent le charme pictographique des inscriptions sur carapaces, sur os et sur bronzes connues dans l'antiquité de la Chine dans des traits simplifiés de la calligraphie moderne. Ce qui fait que ces pictogrammes sont faciles à être reconnus, retenus et utilisés. Utilisant avec habileté l'effet de contraste frappant entre les couleurs noire et blanche que possède la forme artistique traditionnelle chinoise typique du « frottement », les pictogrammes des JO de Beijing démontrent la caractéristique sportive de façon distincte. Ils illustrent la perception esthétique gracieuse du mouvement et les riches compréhensions culturelles, ce qui a permis de parvenir à l'harmonie et à l'union de la « forme » et de la « conception »²⁹⁰.

Pas d'autorisation de diffusion

Figure 63 Transformation entre le geste humain et l'écriture

²⁹⁰ cf. <http://fr.beijing2008.cn/spirit/symbols>



Figure 64 Ensemble des emblèmes : des « caractères de sceau »

1.3 « Six écrits »²⁹¹ : méthodes de figuration

On situe l'origine de l'étymologie traditionnelle chez 许慎[Xu Shèn], auteur du 说文解字[Shuo wen jie zi] (Une analyse et une explication des caractères) aux environs de l'an 100 (58-147) et qui est considéré comme le premier dictionnaire de l'histoire chinoise et reste encore aujourd'hui la meilleure référence pour toute étude sur la genèse des caractères chinois. Xu Shèn a regroupé les caractères en six catégories selon six méthodes de figuration.

Les six catégories sont les suivantes²⁹² :

1- Les caractères pictographiques ou pictogrammes: 象形字 xiangxingzi, qui sont à l'origine, des dessins des objets animés ou inanimés qu'ils représentent.

2- Les caractères indicatifs ou indicateurs: 指事字 zhishizi que certains appellent aussi « sémasiogrammes » car formés par certains signes qui, associés à d'autres ou ajoutés aux caractères existants, « indiquent » le sens dérivé.

3- Les caractères idéographiques ou idéogrammes: Les caractères formés par association: 会意字 huiyizi qui sont généralement des synthèses de deux pictogrammes ou plus et dont le sens global s'interprète comme une sorte de « puzzle » sémantique. .

4- Les caractères pictophonétiques, phonogrammes, ou caractères sémantiques phonétiques formés d'une partie représentant le sens et d'une autre représentant le son ou idéophonogrammes: 形声字 xingshengzi.

²⁹¹ « Six écrits » : 六书 [liu shu], nous donnerions cette traduction littérale et abrégée pour correspondre l'expression chinoise, qui signifie effectivement six méthodes de la figuration de l'écriture chinoise.

²⁹² <http://www.chine-informations.com>

5- Les caractères formés par « transfert de sens » : notatifs, transférés ou à signification étendue dont la nouvelle forme écrite représente la prononciation modifiée: 转注字 zhuanzhuzi.

6- Les caractères formés par « emprunt » : empruntés, emprunts phonétiques, homophones, quasi homophones, phonogrammes n'ayant pas de lien avec le sens du nouveau mot ainsi représenté: 假借字 jiajiezi.

A partir des méthodes de figuration (littéralement, « six écrits » en chinois), les caractères chinois pourraient encore se classer en deux familles pour séparer la catégorie visuelle et celle phonétique : une famille complètement visuelle inclut les trois méthodes de figuration : le « pictogramme », l'« indicateur » et l'« idéogramme » ; une autre, plus ou moins phonétique, inclut les trois méthodes : l'« idéophonogrammes », les « transfert » et les « emprunts ».

Le pictogramme est un dessin, mais on ne peut pas dessiner tout ce que l'on voudrait dans un tableau, dans un espace limité. L'idéogramme est également un dessin, destiné à représenter les actions et les figures des objets, mais qui commençait à exprimer l'idée non-figurative. Cependant ce qu'on voudrait exprimer est souvent illimité et abstrait.

Imaginons à l'haute antiquité, début de l'invention, des caractères chinois qui ont été créés à la base du dessin d'imitation. Ceux-ci sont toujours limités par la forme simple, loin de satisfaire tous les besoins de la langue. Pour pallier l'insuffisance des caractères existants, une première solution est d'en créer de nouveaux, ce qu'on appelle composition et qui est également une méthode fondamentale pour la figuration architecturale. La composition de la forme du caractère, au point de vue linguistique, est une « extension » qui n'aurait pas besoin de nouveaux caractères, et qui s'appuierait sur ceux existants. S'il n'existe plus de moyen pour dessiner, si les caractères synonymes ne peuvent pas s'étendre, dans ce cas, il ne reste qu'à chercher des caractères homonymes à emprunter.

La « composition », l'« extension », l'« emprunt », sont ainsi trois grands chemins dans l'histoire de la figuration des caractères. « Composer » la figure, « étendre » le sens, « emprunter » le son et parfois même la forme...

1.3.1 Pictogrammes



Figure 65 Écriture des os : 鸟 « oiseau » et 鱼 « poisson ».

1.3.1.1 Définitions du pictogramme

Le mot « Pictogramme » en chinois: 象形, est composé de deux caractères: « ressembler » (象) et « forme » (形), qui signifie en chinois « ressembler à la forme » de quelque chose. C'est justement la plus grande particularité du caractère chinois. Cette famille des caractères représente le sens par une ressemblance à la « forme » de l'objet. C'est-à-dire que les caractères chinois « parlent » en « figure », ils sont « figuratifs ».

Parler de la « pictographie » pourrait le mieux résumer la caractéristique essentielle de ce type d'écriture. Sa racine picto vient du latin pictus qui signifie « peint », cela indique une vérité qui est que la pictographie, une famille des caractères primitifs, sont des peintures au début de sa création, et sont presque tous des dessins d'imitation. Chaque caractère, ou plutôt chaque dessin imite la forme d'un objet ou d'un être, entière ou partielle.

Ce qui est essentiel dans cette création de la pictographie, c'est l'activité « ressembler », il s'agit d'un schème d'action créative qui se réfère à une forme, à travers les cognitions du sens visuel, auditif, perceptif, conscient sur la « forme ». Ainsi l'activité cérébrale extrait l'essence et garde la vérité, tandis que la synthèse, la concentration, la caractérisation, vise à reproduire « exactement » un objet²⁹³.

1.3.1.2 Caractéristiques du pictogramme

Selon la recherche de Tang han, chercheur chinois qui s'est consacré particulièrement à la formation du sinogramme, nous reconnaissons certaines caractéristiques du pictogramme²⁹⁴.

Ainsi la configuration du pictogramme vient de la représentation réelle de l'objet extérieur. Les significations des caractères pictographiques sont généralement le nom ayant un sens concret, et la majorité de ces caractères possèdent des caractéristiques figuratives évidentes, par exemple, « 日 soleil 月 lune 云 nuage 气 air 山 montagne 川 fleuve 草 herbe 木 bois », etc.

Le pictogramme tire son origine de la peinture, mais avec une différence essentielle. Ce que la peinture recherche, c'est de maîtriser la figure de l'objet en masse, c'est à dire l'image; le sinogramme cherche à maîtriser sélectivement les caractères typiques de l'objet, c'est-à-dire l'esprit. Le pictogramme a concentré et typifié les traits figurés, bien que chaque caractère pictographique soit une figure concrète, il a déjà abandonné les caractéristiques individuelles. Le pictogramme n'est pas l'imitation extérieure de la figure, mais plutôt la traduction de l'esprit inhérent; il ne cherche plus à dessiner sur le vif par la masse, la surface ou le corps, mais plutôt indiquer l'objet par le trait typifié de manière sémiologique.

²⁹³ cf. [孔刃非(Kong Renfei), 2008], p.20.

²⁹⁴ cf. [唐汉(Tang Han), 2006], p.16-19

Ecrire par la main, regarder par les yeux, l'écriture a besoin de simplicité et d'identification. Les pictographies sont donc soumises à deux conditions limitées. La première concerne une part les outils et d'autre part les matériaux de l'écriture (ou plutôt la gravure à l'époque), le pictogramme est devenu une écriture formée par traits légèrement rigides. Sa figuration a donc dû être la plus facile possible à décrire (graver). En conséquence, la plupart des pictogrammes ont possédé la particularité de « signaler simplement », un état spécifique.

La deuxième condition de limitation concerne la contrainte d'identification des pictographies. Les outils permettent en effet d'exagérer la différence entre des figures semblables pour avoir une identification évidemment visible.

Décrire le plus simplement possible ; identifier le plus distinctement possible. Pour être facile à écrire et à reconnaître, les caractères pictographiques ont contradictoirement réuni une grande simplicité et une forte identification, en accord avec les demandes des « mains – yeux », qui aussi sont devenus un style unique du pictogramme chinois.

1.3.1.3 Méthodes de figuration

« Le caractère chinois [...] à la manière créative d'associer le réalisme et le romantisme, extrayait les traits représentant les caractéristiques typiques de l'objet, créant ainsi une logique du lien intérieur avec l'ensemble et la partie... »²⁹⁵

- Kong Renfei

En regardant l'évolution entière du caractère chinois dans l'histoire, on observe que le pictogramme est le début des autres familles de caractères, le pictogramme est la base de la science du caractère chinois²⁹⁶.

²⁹⁵ [孔刃非(Kong Renfei), 2008], p.4

²⁹⁶ cf. [唐汉(Tang Han), 2006], p.42.

La méthode de formation du pictogramme est, selon le profil ou la ligne de l'objet, de représenter le concept par la description et le tracé. Donc, le corps de caractère figuratif ressemble à un croquis fini, dont le sens présenté est l'objet concret ressemblant.

Selon l'interprétation de Xu Shèn (许慎) dans *Shuo wen jie zi* (说文解字) (Une analyse et une explication des caractères), le contenu de la figuration pictographique a deux provenances²⁹⁷.

Premièrement, le pictogramme vient de l'objet réel : son « signifié » est un objet quotidien dans la vie réelle ; son « signifiant » est la représentation abondante de la figure de l'objet ; on peut le repérer au moment de regarder, on peut reconnaître le sens au moment de repérer. Le pictogramme était donc obligé de ressembler à la figure, et d'être visiblement connu.

Secondairement, à partir de la forme ressemblante, de manière concise et nette, il faut appliquer un caractère sur un certain objet, il faut ainsi conférer plus d'importance à la particularité ou à la distinction vis à vis de la structure générale du caractère dessiné.

Selon le contenu indiqué, il y a trois manières principales pour figurer les objets : le « Trait », le « Profil » et le « Contexte ».

1- Par le « **Trait** », on désigne une façon schématique de dessiner la forme de l'objet. L'essentiel est, entre la partie principale et secondaire de l'objet décrit, de maîtriser proportionnellement les longueurs du trait ainsi que des espaces entre traits.

Par exemple, 人 (être humain), représente un homme. Il figurait une personne latérale qui marche: la partie principale est le trait flexible de la tête aux pieds, plus un trait court au milieu soulignant un bras qui brandit. L'essentiel de la forme est donc la position et la longueur du trait court.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.2-3

D'ailleurs, il était à la fois un caractère et une clef, pour composer les caractères, qui généralement concernaient les gens, comme « 从 suite », « 休 repose ».

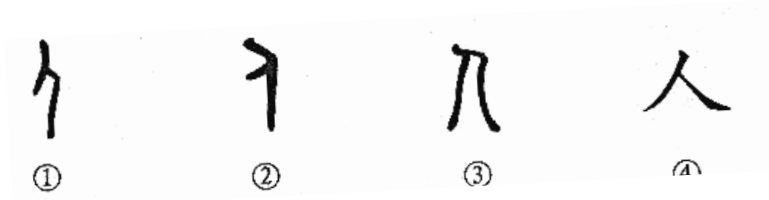


Figure 66 « être humain »

从, ce caractère est composé des deux hommes : l'un suit l'autre. Le caractère

représente donc « la suite » ou « suivre ».

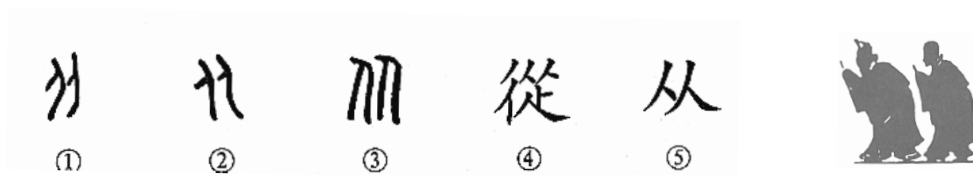


Figure 67 « suivre »

木²⁹⁸ (bois), les traits formaient la figure d'un arbre: un trait vertical en centre comme

un tronc entier, avec les traits obliques en haut présentaient la cime, et celles en bas faisaient la racine.



Figure 68 « bois »

²⁹⁸ Ibid., p.294

Précisément, dessiner le « trait » consiste à choisir le « trait partiel » de l'objet, abandonner la figure entière, dessiner que les traits représentatifs, c'est une façon de représenter le tout par une partie.

2- Par le « Profil », on désigne une façon de tracer le contour entier de l'objet. L'essentiel est le niveau similaire entre le profil entier et l'objet représenté ainsi que le rapport entre le profil entier et le partiel.

Par exemple, 目 (yeux), représente le profil d'un œil: le profil extérieur était l'orbite, et le profil intérieur était la pupille, l'ensemble de la figure est simple et évidente. Cette figure était un caractère et une clef, permettant de composer les caractères qui concernaient les yeux ou ses mouvements, comme « 看 regarder », « 见 voir », « 眉 sourcil »²⁹⁹.

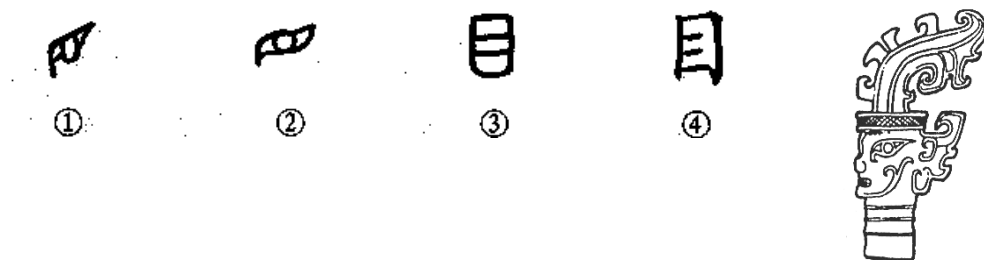


Figure 69 « yeux »

Les figures : 凹, Concave (creux), 凸, Convexe (relief), sont en provenance d'une

structure de l'architecture traditionnelle en bois « sun mao (榫卯) ».

²⁹⁹ *Ibid.*, p.17

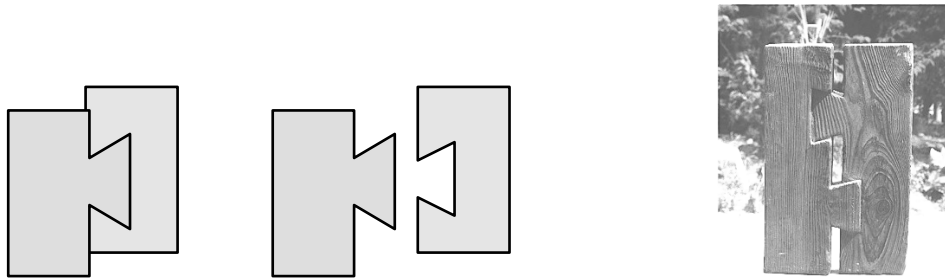


Figure 70 Un modèle artistique « Structure SunMao – Concordance »

En dehors des objets concrets, les pictogrammes ont également décrits les paysages dans une dimension abstraite :

山, qui représente la montagne, a été composé par trois sommets. Il était à la fois un caractère et une clef pour composer les caractères qui généralement concernaient la montagne, comme « 崇 sublime », « 峻 sourcilleux », « 巍 dominant »³⁰⁰.

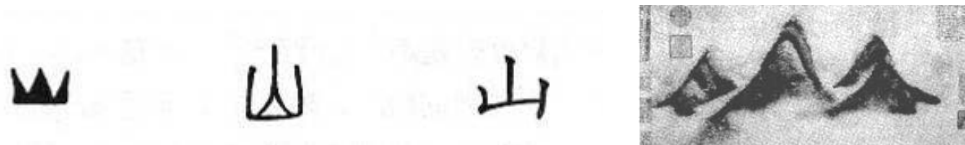


Figure 71 « Montagne »

Dans 川³⁰¹, trois courbes incarnent le fleuve, et de plus la plaine par extension. Il était un caractère et une clef, pour composer les caractères qui généralement concernaient l'eau, comme « 州 région », « 洲 continent ».



Figure 72 « fleuve »

³⁰⁰ cf. [左民安(Zuo MinAn), 2005], p.170

³⁰¹ Ibid., p.172

3- Lorsqu'il n'est pas facile de décrire indépendamment les objets en mouvement et en évolution, on a donc besoin de dessiner aussi le « **contexte** » associatif de l'objet. De plus, certains objets pouvaient produire une fausse signification quand ils étaient dessinés seuls, et il fallait donc aussi dessiner la partie associée comme le contexte pour compléter l'image de l'objet.

州³⁰², à partir du fleuve, avec un îlot au milieu, représente la terre dans l'eau, ensuite

trois îlots dans l'eau signifient un zoning administratif par extension, c'est à dire soit une région ou une ville. Longtemps après, à gauche de « 州 région », on a ajouté une clef « 氵 eau », c'était le « 洲 continent ».

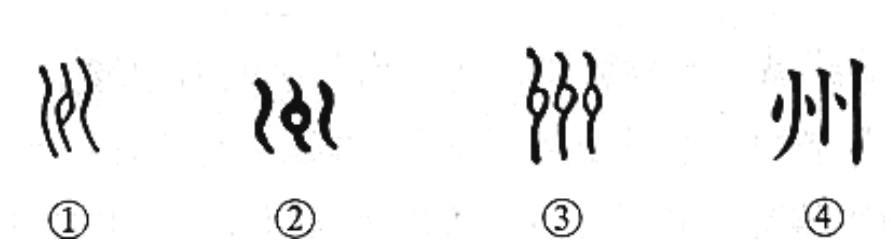


Figure 73 « région »

Éventuellement, certains caractères pictographiques sont figurés par les manières ci-dessus de façon indifférente.

Par conséquent, nous pourrions résumer trois principes de figuration pour le pictogramme³⁰³ :

Le premier consiste à représenter le sens par la forme. Tous les caractères pictographiques, sans aucune exception, avaient la forme réelle de référence et de ressemblance. Chaque pictogramme concret avait une origine dans la vie, soit un objet, soit une scène. Sinon, il n'était

³⁰² *Ibid.*, p.173.

³⁰³ cf. [唐汉(Tang Han), 2006], p.38-40.

plus un caractère pictographique. Autrement dit, le pictogramme était fondé sur l'apparence sémiologique d'un objet ou d'une scène.

Le deuxième est d'avoir une expérience commune, soit la connaissance conventionnelle, qui consiste à être reconnaissable lorsqu'on les regarde, à être reconnu par tout le monde, à communiquer fidèlement des informations pensées et à produire un outil du contact social et d'échange de la pensée. La figure d'un pictogramme proviendrait d'un consensus basé sur l'expérience commune, la perception universelle et impliquait l'efficacité de la communication des conceptions et des signes.

Le troisième, l'échelle humaine ou le repère humain, comme le dit Xu Shèn consiste à « prendre (décrire) les objets au loin, prendre le corps au proche ». Evidemment, le « loin » et le « proche » existent par rapport à l'homme, selon le point de vue humain. Ceci deviendrait la base de la création du pictogramme.

L'écriture, ou le caractère chinois, est le signe qui a typifié et abstrait la figure objective. Le pictogramme est un signe pictographique qui présentait un sens assez riche au moyen de traits en nombre limité mais dérivable et variable. Basé sur ces signes pictographiques élémentaires, les autres caractères chinois évoluaient et apparaissaient. Les caractères chinois seraient donc des signes abstraits des traits, ils représentent le sens par des traits, qui unifie la figure avec le sens et forment finalement un système littéral sur la base du pictogramme³⁰⁴.

³⁰⁴ cf. [党怀兴(Dang HuaiXing), 2003], p.50.

1.3.2 Indicateur

Dans l'écriture chinoise, le principe indicatif ou « indicateur » (指事字) est le fait d'ajouter certains signes indicatifs (graphiques, abstraits) sans aucun sens concret aux caractères existants. Ces caractères « indiquent » des choses ou des idées qui n'ont pas vraiment de formes précises, qui ont été suggérées par un jeu d'association graphique, qui ont été composés à partir de caractères existants auxquels a été ajouté un signe graphique indiquant le sens nouveau.

Selon cette caractéristique, il y a trois manières de figuration pour l'indicateur³⁰⁵:

1- Indiquer l'**état** : des signe simples indiquer l'orientation, la numérotation etc., certains étaient sur la base du dessin pictographique, à travers la variation et l'évolution de l'objet, d'ajouter le signe indicatif à représenter l'état de l'objet.

Par exemple :

上 « dessus » qui était dessiné par un point au dessus d'une ligne.



Figure 74 « dessus »

下 « dessous », anciennement un point sous une ligne³⁰⁶.

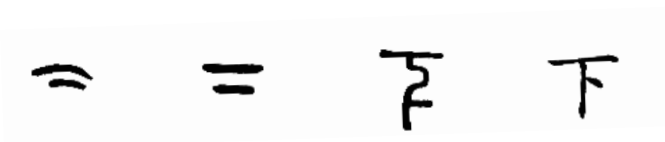


Figure 75 « dessous »

³⁰⁵ cf. [唐汉(Tang Han), 2006], p.51-67.

³⁰⁶ cf. [左民安(Zuo MinAn), 2005], p.3.

À partir du dessin, pour être distinct de la « □ bouche », on a ajouté le petit point sur le figure du soleil pour souligner son brillant: « 日 soleil », on emploie la même logique pour la lune 月³⁰⁷.

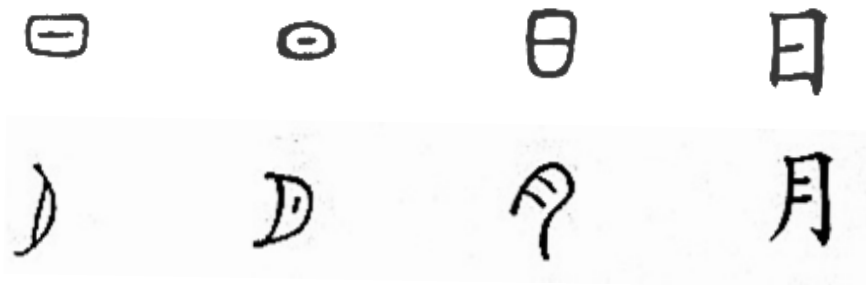


Figure 76 « soleil » et « lune »

2- Indiquer la **position**, est sur la base du dessin pictographique, à travers le rapport entre l'entier et la partie, ajouter le signe indicatif pour montrer une certaine partie de l'objet.

Par exemple, à partir du pictogramme « bois », on a inventé deux nouveaux caractères :

本 ben (racine, début, commencement), à partir du caractère 木 mu « arbre » sur

lequel on a tracé au bas du tronc un petit trait horizontal - indiquant sans doute le niveau du sol sous lequel est délimitée la racine de l'arbre, d'où le sens nouveau.

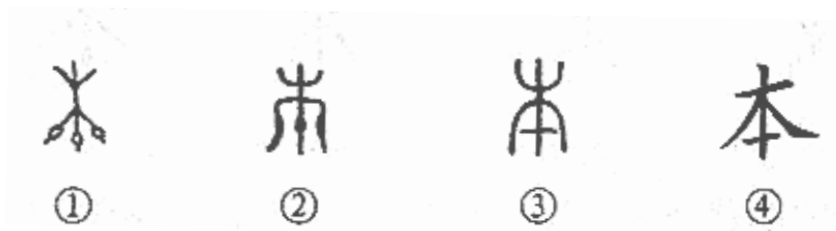


Figure 77 « racine » : Les ① ② ont indiqué la racine sur l'arbre par trois points, et sur les ③ ④, les trois points se

transformaient en un trait indiquant la racine.³⁰⁸

³⁰⁷ [唐汉(Tang Han), 2006], p.59

³⁰⁸ *Ibid.*, p.297

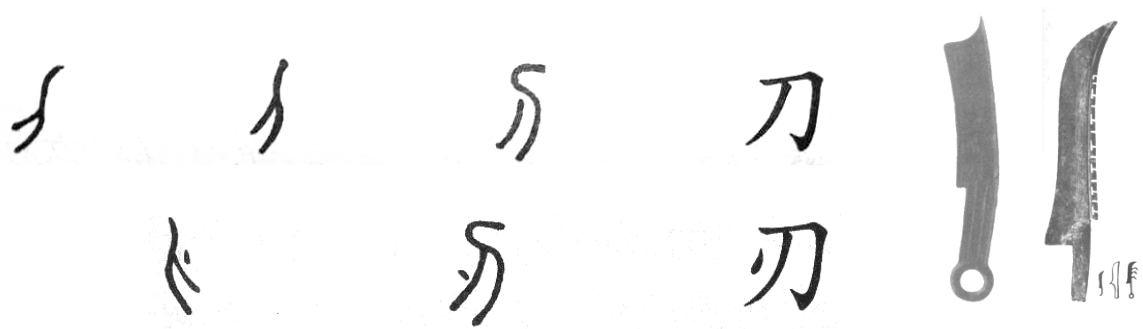
末 mo (extrémité, fin), à partir du même caractère 木 mu « arbre » sur lequel on a dessiné un petit trait horizontal, cette fois sur la partie haute du « tronc », pour faire ressortir la « cime », d'où le sens de « extrémité ou de fin »³⁰⁹.



Figure 78 « fin »

La figure peut devenir « 本 racine », ces deux caractères sont totalement opposés, même s'ils représentent la cime à l'origine³¹⁰.

刃, « tranchant », un point qui est ajouté à côté du « couteau » indique la situation du



tranchant³¹¹.

Figure 79 « couteau » et « tranchant »

³⁰⁹ [Mansier, 2003]

³¹⁰ [左民安(Zuo MinAn), 2005], p.298

³¹¹ *Ibid.*, p.63

亦, sens original « aisselle », deux points dessous les bras d'un « homme » indiquent

les aisselles³¹².



Figure 80 « aisselle »

3- Indiquer l'**action**, par le trait du geste.

曰, « dire » qui était composé par un carré « bouche » en bas et un trait horizontal

présentant la voix qui vient de la bouche quand on parle³¹³.



Figure 81 « dire »

En fait, les caractères indicatifs ne sont pas nombreux, ils sont un groupe minoritaire parmi les caractères chinois, en revanche, par les signes visuels et simples, leur significations sont probablement les plus compréhensibles que celles produites par les autres méthodes de figuration.

³¹² *Ibid.*, p.167

³¹³ *Ibid.*, p.333

1.3.3 Idéogrammes

« Comme les icônes, les idéogrammes représentent des entités, des relations ou des actions, de la manière la plus évidente et la plus intuitive pour les membres de la même culture. »

[...] Contrairement aux images réalistes, les idéogrammes peuvent représenter des entités abstraites.

[...] l'objet comme la dimension intérieure, active, l'âme de l'idéographie dynamique. L'idéogramme correspond à la réalité sémiotique apparente. C'est la dimension extérieure, le corps expressif de l'idéographie. »

- Pierre Lévy, 1991³¹⁴

Le caractère idéographique ou l'idéogramme (会意字) consiste à associer deux ou plusieurs signes idéographiques (soit le pictogramme, le dessin pictographique et l'indicateur) et à produire par là un nouveau caractère, qui présente un nouveau sens³¹⁵.

Par exemple,

𠄎 (aurore), par la figure du soleil et un « horizon », décrit une image du lever du soleil, soit l'aube. Cet idéogramme, représente l'aube. La partie haute était le soleil, la partie en bas présentait la face de la terre ou de l'eau, c'est-à-dire, le soleil qui vient de lever³¹⁶.



Figure 82 « aurore »

³¹⁴ [Lévy, 1991], p.122, p.124, p.127

³¹⁵ cf. [唐汉(Tang Han), 2006], p.63

³¹⁶ cf. [左民安(Zuo MinAn), 2005], p.322

明, lumineux, comme il n'existe pas d'autre astre plus lumineux que le soleil et la lune dans le ciel, les deux ont donc été associés pour représenter la lumière, ensuite « claire » par extension³¹⁷.



Figure 83 « lumineux »

休, se reposer, comme un homme repose sous un arbre, signifie « arrêter » par extension³¹⁸.



Figure 84 « reposer »

Les caractères que l'on appelle généralement « idéogrammes » sont des espèces de « puzzles » sémantiques, formés d'une combinaison de deux ou plusieurs autres caractères. Le sens global est déduit du rapport sémantique et logique établi entre ses différents composants ainsi que les positions relatives entre eux. Par rapport au pictogramme concernant le « traitement des formes », l'idéogramme respecte une logique de « traitement des idées ». En somme, l'idéogramme est apparu pour suppléer l'insuffisance du pictogramme et de l'indicateur.

³¹⁷ *Ibid.*, p.239

³¹⁸ *Ibid.*, p.24

Selon l'origine du signe idéographique dans un caractère idéographique, il y a trois méthodes de figuration³¹⁹ : La première consiste à associer deux ou plusieurs caractères pictographiques ou indicatifs, comme dans les trois exemples ci-dessus; le second, associe un caractère idéographique, avec un pictographique ou indicatif ; le troisième, crée un nouveau caractère en répétant ou modifiant la figure du caractère existant ou symétrique.

Dans le troisième cas, une manière usuelle pour créer des caractères idéographiques est de répéter deux ou trois fois un caractère pour représenter symboliquement l'objet innombrable. Le résultat est la formation du collectif correspondant.

Ainsi, à partir du caractère « arbre » (木), on a composé « deux arbres » (林) qui signifie « bosquet », puis « trois arbres » (森) qui indique une « forêt ». « Trois » signifie « nombreux » d'après la pensée taoïste « trois fait naître toutes les créatures », trois répétitions signifient donc nombreux.

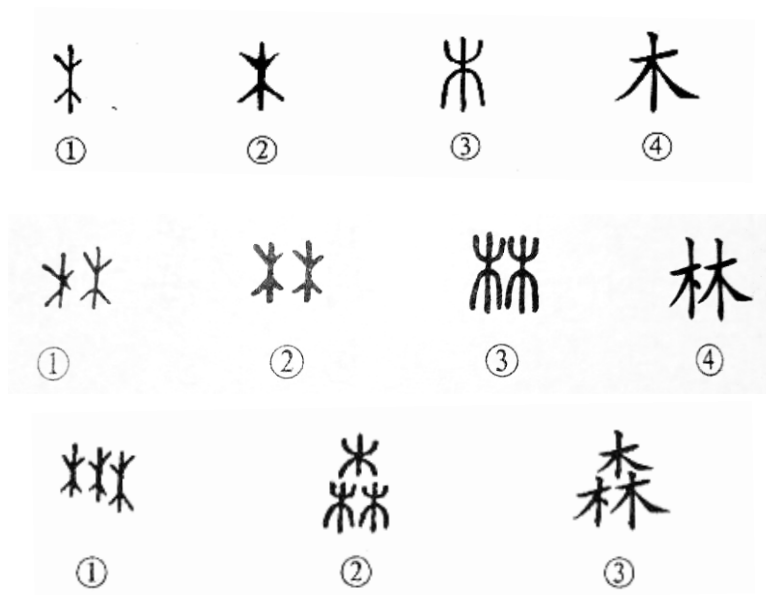


Figure 85 « arbre » et « forêt »

³¹⁹ cf. [唐汉(Tang Han), 2006], p.65

Même logique pour:

人 « homme » qui devient 从 « suivre » (un homme suit un autre) et 众 « la foule ».



Figure 86 « homme », « suivre » et « foule »

(石) Trois « pierres » composent « empilement de pierres » (磊).

石 磊

Figure 87 répétitions de « pierre »

(水) « Eau » qui, dupliqué par deux fois, devient « une grande étendue d'eau » (淼).

水 淼 淼

Figure 88 répétitions d'« eau »

(火) « Feu », qui, dupliqué une fois, devient « chaud, brûlant, inflammation » (炎) et plus, dupliqué deux fois, devient « grande flamme » (焱)³²⁰.



Figure 89 répétitions de « feu »

Répéter une figure existante deux ou trois fois pour renforcer un sens et reproduire un nouveau sens, en fait, ce moyen obéit à la philosophie taoïste : « L'un au deux, le deux au trois, le trois à tous les êtres »³²¹. Les trois en Chine ne représente pas seulement trois, mais une quantité innombrable.

1+1+1=3 ?

De ce point de vue symbolique, la répétition est donc une manière fondamentale dans l'architecture traditionnelle. Prenons l'exemple de Siheyuan, maison traditionnelle qui est effectivement une forme de base, comme une clef pour tous les autres habitats. A partir des images ci-dessous, nous voyons un jeu de répétition présent sur presque toutes les hiérarchies des bâtiments traditionnels, depuis la maison individuelle jusqu'à la résidence des riches, et jusqu'à la cité interdite.

³²⁰ [Mansier, 2003]

³²¹ Lao Tseu, DaoDeJing, 600 av. J.-C. Au chapitre 42 : « Le Dao donne naissance à l'un, l'un au deux, le deux au trois, le trois aux dix-mille choses et êtres, les dix-mille choses et êtres supportent le yang et embrassent le yin . »

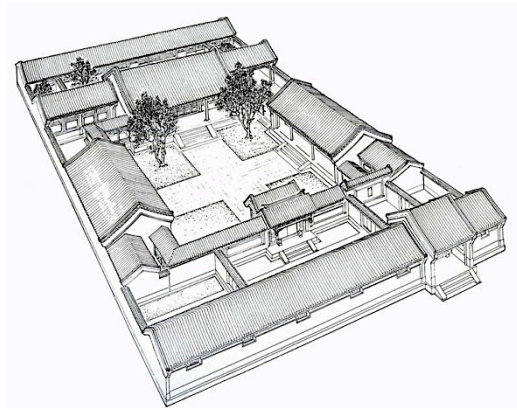


Figure 90 Une maison simple

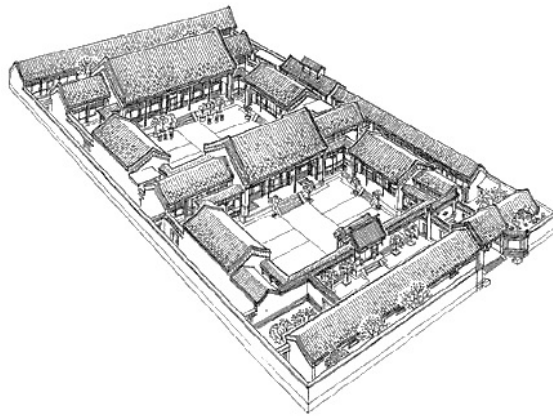


Figure 91 Maison en enfilade

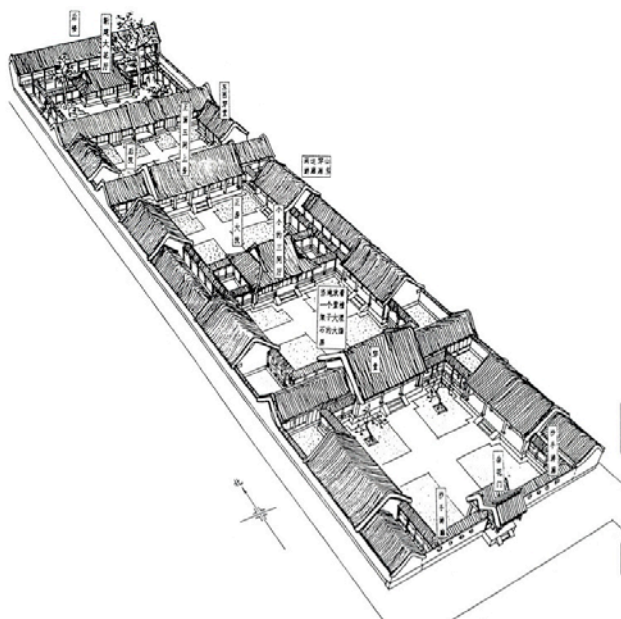


Figure 92 Résidence des riches



Figure 93 Cité interdite

Néanmoins, la répétition n'est qu'une manière de composition comme on le verra les autres dans la partie suivante.

1.3.4 Plus que visuel : transfert et emprunt

Idéo-phonogrammes (形声字) :

Ces caractères qui représentent près de 80% de l'ensemble des caractères chinois actuels, sont constitués de deux parties : une partie dite phonétique qui représente le son du caractère (elle se dit « Partie-son » ou « Marque-son ») et une partie représentant le sens général du caractère ou plutôt le domaine sémantique auquel il se rattache (généralement disposé du côté droit mais qui peut se trouver à gauche, au dessus ou au dessous). Cette dernière partie est appelée « Partie-forme » (形旁) ou « Marque-sens » (义符) et c'est la fameuse « clef » ou « radical » (部首) qui permet de retrouver un caractère dans un dictionnaire. C'est la raison pour laquelle on appelle aussi ces caractères des « idéo-phonogrammes »³²².

La partie-forme des idéo-phonogrammes, appliquant les règles « idéographiques » de l'écriture, gardait la particularité de produire une déviation entre le signe visuel et le contenu indiqué³²³.

Rappelons ici quelles sont les deux opérations indispensables de la production de sens par l'écriture chinoise :

Transfert (转注字) est un procédé suivant lequel on forme des caractères nouveaux à l'aide d'autres caractères déjà existants. Ce sont des caractères dérivés des autres³²⁴. Transférer le sens, transformer la forme.

Emprunt (假借字) est une opération qui ne consiste pas à créer mais à emprunter les caractères déjà formés et à leur donner des significations nouvelles. Généralement, les emprunts sont des remplacements de caractères homonymes, ils ont emprunté les prononciations de Yang Yu-hsun s caractères existants.

³²² [Mansier, 2003]

³²³ [刘德秦(Liu DeQIn), 2004], p.138

³²⁴ [Yang, 1933], p.12

1.4 « Fossile vivant »

« La forme primitive du caractère chinois était l'imitation et la description visuelle de l'objet et la vue réelle. Aussi celle de l'architecture ancienne a été corrélativement condensée dans chaque caractère. A analyser le mystère de ce genre de caractères, on pourrait reconnaître de l'autre côté la suite progressive de l'architecture ancienne [...] le caractère chinois est le fossile vivant, puisque le vocabulaire architectural lui-même pouvait fournir le « miroir » exact et profond de la culture architecturale. »

- Chen HeSui³²⁵

1.4.1 La « clef » : Matériaux

Au commencement de la création du sinogramme, tous les caractères ont été conçus de manière à « ressembler à la forme de l'objet ». Parmi eux il y a eu environ 50 caractères³²⁶ concernant l'architecture antique, à partir de ces caractères en nombre limité, on pourrait deviner la forme architecturale du temps antique.

Le bâtiment est un être matériel composé de matériaux de construction variables, et ces différents matériaux produisent tous des éléments architecturaux qui créent des espaces aux usages différents. Pour nommer ces espaces, de nouveaux caractères ont été créés en deux parties: une « partie-forme » pour présenter le sens et une « partie-son » différente.

Parmi ces caractères « architecturaux », un certain nombre avait la même partie-forme comme « terre » et « bois ». C'est pourquoi depuis longtemps on utilise le terme « travaux de terre et de bois » pour nommer toutes les constructions (qui est encore employé aujourd'hui en

³²⁵ [陈鹤岁(Chen HeSui), 2005], p.1.

³²⁶ *Ibid.*

Chine au lieu de « génie civil »), et ces deux matériaux sont les matériaux principaux de l'architecture chinoise depuis l'antiquité.

Avant d'analyser les « Travaux de Terre et de Bois », nous voulons présenter une méthode de figuration qui a été utilisée pour créer plus de 80% des caractères chinois qui sont les idéo-phonogrammes³²⁷. Nous n'avons présenté jusqu'ici que sa définition dans le chapitre précédent et nous devons y revenir à présent afin d'intégrer mieux le contexte architectural. De cette manière, lorsqu'on regarde ce genre de caractère, on peut tout de suite reconnaître (ou au moins deviner) la matière de l'objet représenté. En ce sens, à partir du vocabulaire architectural, on pourrait reconnaître quelle matière a été utilisée dans la production ou la construction. Dans chaque caractère, la partie-forme est venue d'un pictogramme indépendant, qui est devenu ensuite une « clef » pour recomposer une série des caractères nouveaux, et qui indique la propriété d'une certaine catégorie. La partie-son concerne plutôt la prononciation, elle signifie la propriété d'un individu (bien que la partie-son ait une certaine signification, mais généralement la signification de cette partie n'a aucune liaison explicite avec la signification du caractère complet, elle n'a fourni que le son. La liaison concerne l'histoire particulière de chaque caractère, cela est un problème linguistique qui est hors notre champ de recherche).

Pour mettre en évidence l'usage de la clef dans la figuration des caractères, nous choisissons notamment des exemples dans le domaine de construction, et nous observerons la variation qu'elle a apporté :

Les caractères avec la forme-partie « **bois** » sont par exemple : poutre 梁、 poteau 柱、 comble 栱、 gouttière 檐、 sommier 楣、 panne 桁、 Garde-corps 栏 :

梁 柱 檐 楣 桁 栏

Figure 94 les caractères avec la partie-forme « bois »

³²⁷ cf. 1.3.4. Plus que visuel...

Les caractères avec la forme-partie « **terre** »: ville 城、pagode 塔、château 堡、fondation

基、digue 堤、tombe 墓、plateau 坛 :

城 塔 堡 基 堤 坛

Figure 95 les caractères avec la partie-forme « terre »

En plus de « terre et bois », il existe encore certains caractères comme 础 base、碑 stèle、

砌 marche、礮 pilier、砖 brique、礮 fortin se conformant à la partie-forme 石 « **Pierre** » :

础 碑 砌 礮 砖 礮

Figure 96 les caractères avec la partie-forme « pierre »

Certains caractères comme 钉 clou、钩 crochet avec la clef d'« **or** » 金, représentent des

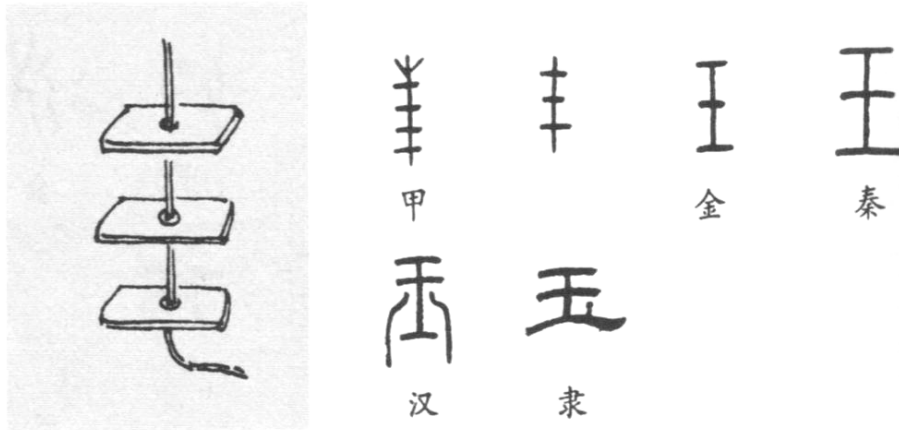
objets métalliques :

金 釘 鈎

Figure 97 les caractères avec la partie-forme « or »

Certains comme 琉 vernis、玻璃 verre avec la clef de « jade » 王 (玉) (caractère signifie la

matière comme verre) :



王 琉 玻 璃

Figure 98 le caractère « jade » et les caractères avec la partie-forme « jade »

Selon le même principe, excepté les matériaux de construction faisant la clef des nouveaux caractères, les éléments constructifs ont la même fonction. Par exemple, le pictogramme 瓦 « tuile » : sa forme ressemble à deux pièces de tuiles s'attachent. En tant que clef, elle a produit quelques caractères qui représentent généralement les objets faïenciers, comme la bouteille 瓶, la bonbonne 瓮³²⁸, qui ont la même nature matérielle que la tuile.



Figure 99 le caractère « tuile » et les caractères avec la partie-forme « tuile »

³²⁸ [吴颐人(Wu YiRen), 2009], p.44.

Cependant, les caractères avec la même clef ne représentent que la matière de fabrication. Après un long temps de transformation historique, ce que les caractères signifient n'est plus la matière d'origine, par exemple, aujourd'hui le poteau (柱) n'est plus en bois, le tour (塔) n'est plus en terre. En revanche, ce serait justement une valeur rare des caractères chinois de nous rappeler l'état originaire de certains objets. Nous « verrions » le patrimoine par la figure du caractère, pour cette raison on peut appeler l'écriture chinoise un « fossile vivant » !

Plus important que l'identification des caractères, est la recherche de la méthode de figuration, et l'analyse de sa valeur par rapport à la figuration architecturale, qui est notre objectif final. A travers des exemples antérieurs, nous remarquons que la « clef » serait la racine de la variation, non seulement au niveau linguistique, mais également au niveau sémantique. Par rapport au système alphabétique, une clef ou une racine pictographique a inventé de nombreux caractères nouveaux, avec des significations différentes. La combinatoire des idéo-phonogrammes, montre une possibilité de multiplication, d'une figure racinaire simple, figurative, significative, produisant une nouvelle figure complexe contenant une partie de racine et une partie ajoutée. Ainsi, une nouvelle figure est née, un nouveau sens est né. Du point de vue linguistique, peu importe que la nouvelle figure soit reconnue ou non (normalement on connaît chaque partie de figure), ce qui importe serait la lisibilité du nouveau sens. Or, pour un caractère qui est composé par une partie connue et une autre partie connue, une plus une n'est pas certainement deux. Le lien entre la partie-forme et la partie-son n'est pas forcément existant. Dans ce cas, on pourrait peut-être reconnaître la catégorie ou la discipline du caractère grâce à la clef, mais pour le sens complet, on n'a pas d'assurance.

De la même manière, pour la figuration d'architecture, la « clef » pourrait être un élément simple, reconnu par tout le monde, qui est peut-être un matériau, une forme élémentaire, un couleur, un style etc. La partie ajoutée serait libre et conçue par l'architecte. Imaginons-nous le résultat des compositions de ces deux parties. Évidemment, la nouvelle forme architecturale pourra avoir des significations très diverses, floues et ambiguës à partir d'une connaissance commune de la « clef ». Bon, cet objet semble connu, mais en fait il est nouveau. Un sens « complexe et ambiguë » est ainsi né, n'est-ce pas là d'ailleurs la cible de Venturi ?

1.4.2 « Travaux de Terre et de Bois »

Dans le vocabulaire de l'architecture chinoise, le terme « architecture » était toujours le sous-terme remplacé par celui « travaux de terre et de bois ». Même aujourd'hui, un certain public ne connaît pas la différence entre les deux disciplines. Pourtant, cette confusion est en réalité raisonnable par rapport à la culture de l'architecture traditionnelle chinoise. Les «travaux de terre et de bois» étaient exactement le trait de l'architecture chinoise, représentant profondément la culture et la philosophie chinoise !



Figure 100 L'évolution de caractère « bois »

Par exemple, 木 « bois » (fig.100), pictogramme : sa forme de caractère de tortue ou de métal presque pareil, venait de la forme d'un arbre avec la branche, le tronc et la racine, car le sens original du « bois » est l'arbre³²⁹.

Représentant l'esprit de l'architecture chinoise, avec l'accompagnement de la culture ancienne de la Chine, est ainsi née une histoire sur près de cinq millénaires unique parmi les cultures architecturales du monde. L'architecture en bois ici deviendrait presque le synonyme de l'architecture chinoise.

Pourquoi les Chinois préféraient-ils la construction en bois qui est beaucoup moins solide que la pierre ? La théorie antique « les cinq éléments fondamentaux de la Chine » qui concernaient directement les matériaux de la construction, isolait cinq éléments fondamentaux sont le bois, le feu, la terre, l'or (le métal) et l'eau. Parmi eux, les anciens pensaient que le bois était la source de toutes les vies ; il vient de la nature, il est doux et chaud, il est face au soleil.

³²⁹ [陈鹤岁(Chen HeSui), 2005], p.1.

Comme matériau de construction, le bois possède une texture souple et une forte plasticité, il a aussi une particularité fondamentale qui est que « la douceur peut surmonter la fermeté » ce qui représente une pensée essentielle en Chine. Cette tendance philosophique et culturelle a eu un effet primordial sur la construction, l'évolution et la permanence de l'architecture du bois en Chine³³⁰.

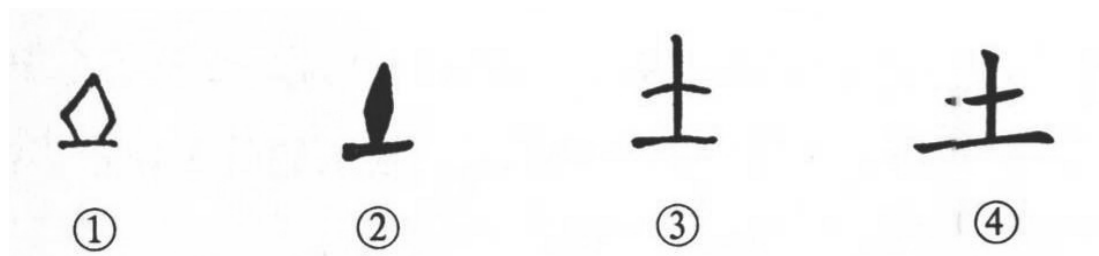


Figure 101 L'évolution de caractère « terre »

土 « terre », pictogramme, sa forme originale est un ovale comme le ventre de la femme enceinte, donc le terme « terre » venait du « ventre ». (Une autre version dit que sa forme originale représente une butte de terre³³¹.) La terre est la mère de tous, comme la femme est tout autant une mère ; les anciens ont donc associé la terre et le ventre de la mère ; c'était aussi la genèse de la pensée primitive « la terre est notre mère »³³².

De ce fait, on voit que le rapport intime entre la culture architecturale de Chine et la notion de la nature dans le temps antique, et la base matérielle de la culture architecturale est naturellement liée à la « terre » et au « bois ».

Dans le dernier chapitre, nous présentons le matériau comme une clef comparative du caractère chinois. Ensuite nous allons voir comment l'élément architectural comme par exemple une maison en tant que les « travaux de terre et de bois » joue le rôle de la

³³⁰ *Ibid.*, p.2-3

³³¹ cf. [左民安(Zuo MinAn), 2005], p.152

³³² cf. [陈鹤岁(Chen HeSui), 2005], p.4

partie-forme, la clef des mots architecturaux, et nous analyserons alors le rapport entre la partie clef et l'élément ajouté.

1.4.3 La maison comme « partie-forme »



Figure 102 lexique architectural en écriture des os.

La figure ci-dessus montre des caractères concernant les objets architecturaux. Chaque caractère est présenté par l'écriture des écailles et des os (en haut) et l'écriture standard (en bas) (voir fig.102). A travers des figures primordiales, sans regarder l'écriture du bas ni comprendre leurs sens, nous pourrions aisément percevoir les liens avec l'architecture. Par exemple, il apparaît souvent la forme d'une maison, d'un terrain. A partir de cela, d'après les textes théoriques, il y a trois clefs architecturales utilisées le plus fréquemment pour composer

les mots architecturaux : 广(厂), 宀, 穴³³³. Nous allons regarder l'origine de ces clefs et ses extensions qui sont des exemples typiques montrant l'habitat quotidien aux âges antiques.

La première clef est 广(厂), sa figure montre l'état de la maison à côté de la falaise ou sur la montagne, elle signifie vaste, étendue (signifie usine). A partir de cette partie-forme, une série de caractères ont été inventés, parmi lesquels nous trouvons quelques liens plus ou moins liés en même temps à la figure et au sens. Par exemple, le village, la cabane et le temple qui sont souvent sur la montagne à l'époque. De plus, la résidence (officielle, appellation antique), la cour et le salon sont plutôt des espaces communs qui ont souvent une surface étendue. En dehors de la partie-forme, la partie-son a aussi donné sa signification pour compléter le sens entier du caractère. Par exemple, dans 廳 (caractère en chinois traditionnel), la partie-son 聽, signifie « écouter », elle suggère que le salon est un lieu pour écouter les autres et échanger des opinions.

A partir de là, nous observons que, en tant que clef et forme d'habitat, son sens n'est pas perdu dans la nouvelle composition des mots. L'héritage du sens et de certaines propriétés est relativement visible.



Figure 103 La clef : la premier à gauche : usine ; les deux à droite : vaste



Figure 104 De gauche à droite : village, résidence, cour, salon, cabane, temple.

La deuxième clef est 宀, qui n'est plus un caractère indépendant car elle n'est qu'une partie-forme qui représente la toiture en deux pentes de la maison. A l'origine, elle montre une

³³³ Les propositions sur 广(厂), 宀 cf. [陈鹤岁(Chen HeSui), 2005], p.1

image de la maison ronde semi-souterraine avec comble en pavillon (voir la figure ci-dessous). Cette clef a produit des caractères concernant l'habitat domestique. Nous les étudions un par un pour voir la fonction de la partie ajoutée.

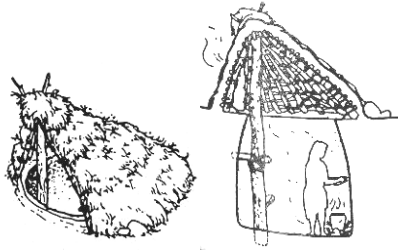


Figure 105 Forme primordiale de l'habitat.



宫 宗 宿 室 富 安

Figure 106 De gauche à droit : palais, ancêtre, logement, salle, richesse, sécurité.

« Palais »

宫, « palais », idéogramme. Son profil selon le caractère de tortue ressemble à une maison, et les deux petits carrés représentent quelques chambres intérieures. En fait, son sens originel était la « chambre ». Il n'y avait pas de différence entre les deux termes « palais » et « chambre ». Depuis la dynastie Qin (221 av.J.C -207 av.J.C), le sens du mot « palais » est devenu « l'habitat de l'empereur »³³⁴.

³³⁴ [陈鹤岁(Chen HeSui), 2005], p.45-46

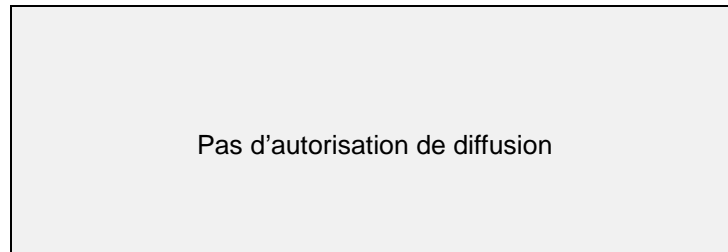


Figure 107 l'évolution de caractère « palais »

« Ancêtres »

宗, « ancêtres ». L'image de l'écriture des os montre une tablette pour mémoriser les ancêtres à l'intérieur d'une maison. Le sens originel de ce caractère était donc un lieu pour commémorer les ancêtres³³⁵.

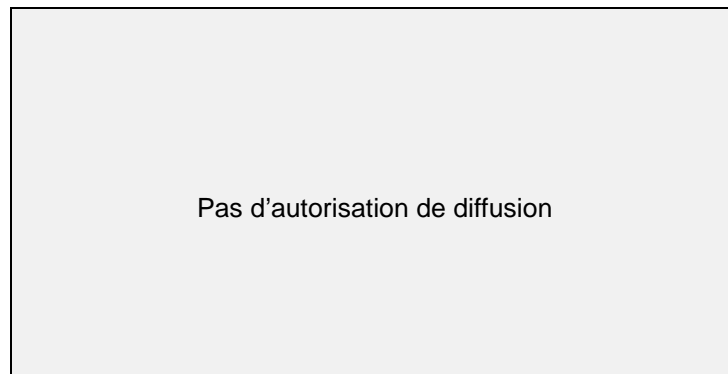


Figure 108 l'évolution de caractère « ancêtre »

« Logement »

宿, signifie loger, logement. Selon l'image ci-dessous montrée, à l'intérieur de la maison, sous le toit, il y a un homme et un lit, signifiant « passer la nuit ». Ce caractère signifie aussi une nuit par extension³³⁶.

³³⁵ cf. [吴颐人(Wu YiRen), 2009], p.56

³³⁶ cf. [左民安(Zuo MinAn), 2005], p.120



Figure 109 l'évolution de caractère « logement »/ « loger »

« Salle »

室, idéogramme, signifie « salle » ou « chambre ». (Les deux mots n'ont pas la différence aujourd'hui. Mais dans l'antiquité, le « salle » en centre représente la chambre principale, et les « chambres » secondaires des deux côté.) Sous la clef, un caractère indépendant 至 « arriver » qui signifiait de rentrer chez soi³³⁷.



Figure 110 l'évolution de caractère « salle »

³³⁷ *Ibid.*, p.116

« Richesse »

富, signifie riche, richesse. Selon l'écriture sur bronze, la figure représentait des bouteilles de vin dans la salle, qui suggérait la « richesse » de la réserve alimentaire³³⁸.

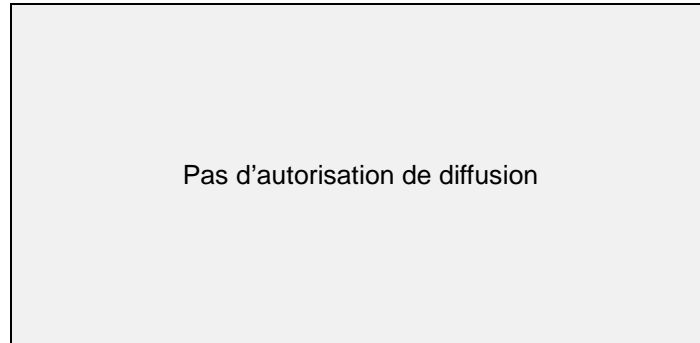


Figure 111 L'évolution graphique de caractère « richesse »

« Sécurité »

安, signifie sauf, sécurité. Dans l'antiquité, les gens vivaient sur un terrain sauvage sans aucune sécurité, et les femmes étaient physiquement moins fortes que les hommes ; l'écriture des tortues a donc rendu la « sécurité » par une image de femme qui s'assoyait dans une salle, « la femme à la maison » représente un état de sécurité³³⁹.



Figure 112 L'évolution graphique de caractère « sécurité »

³³⁸ *Ibid.*, p.56

³³⁹ *Ibid.*, p.57

Pour terminer l'examen de cette catégorie, nous voulons ajouter un caractère essentiel pour tout le monde : « famille » (ou le « foyer »).

« Famille »

家, signifie la « famille » ou le « foyer ». Dans l'antiquité, les gens élevaient habituellement des cochons à la maison, et un « cochon » dans une « maison » est devenu la représentation d'une « famille » ou d'un « foyer »³⁴⁰.

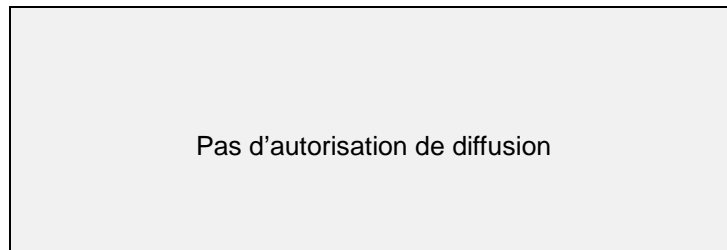


Figure 113 L'évolution graphique de caractère « famille »

La troisième clef est 宀, un pictogramme indépendant. Son sens original est la grotte.

L'image ci-dessous montre l'évolution de l'habitat en grotte³⁴¹. Au plan historique, l'habitat en grotte du souterrain au semi-souterrain, a évolué finalement vers la construction de maison sur le sol. Également, cette clef a produit des caractères concernant l'espace en forme de grotte.



Figure 114 évolution du caractère

³⁴⁰ [吴颐人(Wu YiRen), 2009], p.56

³⁴¹ Dessiné par Yang Hongxun, in [陈鹤岁(Chen HeSui), 2005], p.18.



Figure 115 évolution de l'habitat en grotte

空 窗 帘 窝 窖 窟

Figure 116 De gauche à droit : vide, fenêtre, rideau, nid, cave, caverne.

« Fenêtre »

窗, fenêtre, est un pictogramme qui a été composé par une forme-partie 穴 « grotte » et une 囪 « cheminée » qui toutes ont exprimé la forme primitive de la « fenêtre » : l'entrée sur le toit de la grotte en semi-souterrain, par une lucarne, comme le passage de cheminée³⁴². Entre les deux figures ci-dessous, nous pourrions observer certaines similitudes entre l'écriture et l'objet réel.



Figure 117 l'évolution graphique de caractère « fenêtre »

³⁴² *Ibid.*, p.373

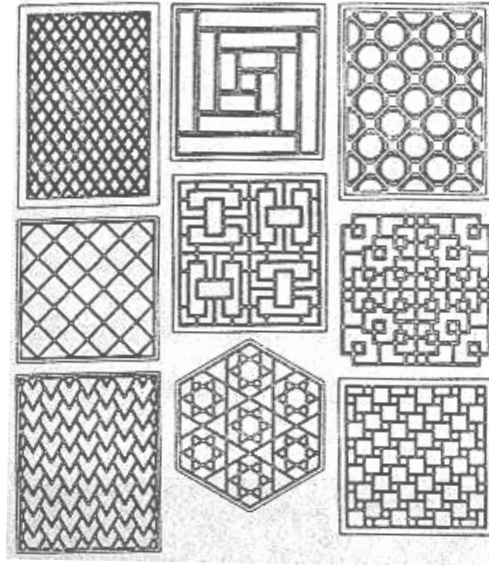


Figure 118 Motifs des fenêtres antique³⁴³.

A la suite des trois catégories principales, il reste un élément architectural à analyser, qui était également une source créative de certains caractères architecturaux, à savoir:

« Porte »

门, selon l'écriture de tortue dans l'image ci-dessous, la figure représente une porte à double battant ou une double-porte.

门 闩 闱 间 阁

Figure 119 de gauche à droit : porte (double, caractère simplifié), verrou, porte du palais, pièce, pavillon

³⁴³ [王贵元(Wang GuiYuan), 2005], p.373

De plus, la porte unique 户, signifie aussi l'unité du foyer.

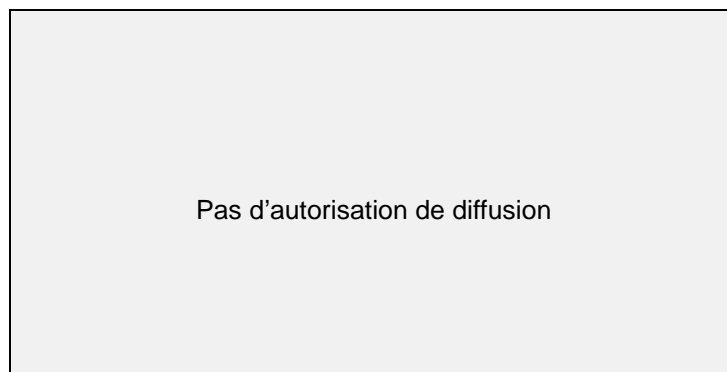


Figure 120 En bas : porte/foyer, vantail, battant, chambre.

La « porte » est plus qu'un caractère et pourrait être un départ de conception. Voyons un exemple du projet d'étudiant : « 9 portes » (fig.121). L'idée est que la porte donne un sens de l'espace et de l'ordre. Pour le bouddhiste, « neuf » signifie un début et à la fois une fin d'une boucle de vie. Traverser les neuf portes signifie traverser la vie et la mort, les neuf formes de porte sont neuf variations du caractère « porte ».

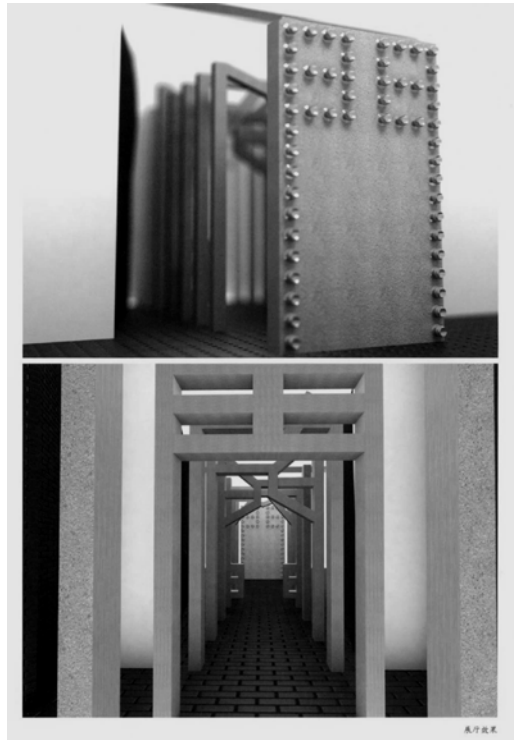


Figure 121 Projet d'étudiant « 9 portes », Zhong Yun, Département des Arts des Caractères Chinois.

La simple figure « porte » n'a pas seulement créé de nouveaux caractères, elle pourrait traduire un objet artistique (comme « 9 portes »), ou un élément constructif et peut-être plus encore, jusqu'à un bâtiment. De la même manière, des caractères chinois pourraient devenir une banque de figurations, une source particulière pour inspirer la figuration architecturale.

Nous avons souligné que les trois clefs architecturales ont donné naissance aux caractères architecturaux contenant la plupart de modèles architecturaux. Depuis la « grotte » au « palais », de la « chambre » à la « cour », de la « fenêtre » à la double « porte », jusqu'au sens étendu comme « riche » ou bien « sécurité ». Pareillement, les clefs matériaux (terre, bois, métal, verre) ont produit des caractères représentant des matériaux de construction et des composants architecturaux (poutre, poteau, fondation etc.). Des clefs minoritaires et simples, par diverses manières de composition ont permis de créer de nombreux caractères. Cette manière de figuration, depuis la forme simple à la forme complexe, du sens abstrait à la figure concrète, est une référence évidente à notre avis pour la figuration architecturale.

2. Concepts figuratifs

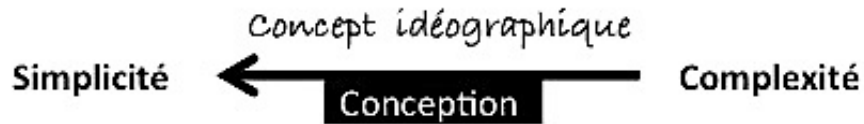


Figure 122 processus de conception idéographique

Les analyses précédentes des sinogrammes ont présenté la figuration des caractères contenant ses catégories, ses méthodes de figuration, ses évolutions graphiques, c'est le niveau extérieur, visible. A travers la surface du sinogramme, nous devons à présent étudier un niveau profond qui concerne la conception du sinogramme, à savoir son processus de signification allant du sens à la figuration, de l'abstrait au concret, des concepts aux figurations.

2.1 Interprétation graphique

« *Le langage ne peut pas exprimer le sens complet.*

L'image est construite pour compléter le sens. »³⁴⁴

- *Livre des mutations*

« *Quitter la forme et prendre le sens.* »³⁴⁵

- *Livre des Jin*

Ces deux citations pourraient complètement résumer le rapport entre l'image et le sens. La première évoque ce qui était interprété dans le dernier chapitre : « l'image est construite pour compléter le sens », c'est l'ordre général pour la figuration. La dernière correspond à ce que nous allons présenter dans ce chapitre : « quitter la forme et prendre le sens. », c'est le niveau

³⁴⁴ Zhou Yi ou Livre des mutations. (-1027,-256 av JC)

《周易·系辞上》：“言不尽意，立象以尽意。”

³⁴⁵ Jin Shu ou Livre des Jin, est un texte historique chinois officiel qui couvre l'histoire de la dynastie Jin (265-420). 《晋书·阮籍传》：“得意而忘形。”

supérieur de l'art chinois, pour lequel les artistes poursuivent toujours leurs travaux. Cela correspond au processus de la figuration et à la transfiguration des caractères chinois, qui sont passés de l'écriture figurative à l'écriture abstraite et qui ont eu comme conséquence que la forme perdait petit à petit sa figurativité. « Dès lors qu'une image est devenue le code d'un mot, elle cesse d'être image »³⁴⁶, ainsi, le mot a pu « quitter la forme et prendre le sens. »

Est-ce que la figuration de l'architecture pourrait ou devrait suivre cette norme ? Quand une forme architecturale devient un code, elle n'est plus la forme, l'histoire de l'architecture nous montrait déjà cela. De l'architecture grec à l'architecture moderne, de nombreuses formes sont devenues des images symboliques, des signes architecturaux. En ce sens, l'œuvre a quitté la forme et a investi le sens. Généralement, elle est devenue classique, une œuvre classique, n'est-elle pas un rêve de l'architecte ?

D'un autre point de vue, pour les gens qui ont peu de connaissance sur l'histoire de l'architecture, l'usage du bâtiment devient son sens essentiel. Dans ce cas, l'objectif des architectes est pareil au cas précédent : quitter la forme et faire apparaître le sens pour les usagers.

Ainsi nous voyons le rôle du sens dans le travail de création. Le sens, qui est infiniment riche et varié, qui est difficile à représenter précisément, qui est impossible à déterminer, peut toutefois se compléter par l'image. Comment ? La réponse se trouve en partie dans les exemples offerts par les sinogrammes. Dans le dernier chapitre, nous avons étudié six méthodes de figuration selon les « six écrits », de la forme au sens, qui est à la base du processus de recherche du sens à la forme. Ainsi, nous pouvons résumer trois façons générales de figurer les caractères :

1- De façon réaliste : selon la forme réelle, la réalité et la structure intérieure du corps objectif. Nous avons vu que le début de l'invention des caractères visait à décrire les traits ou les profils des objets réels pour les représenter. De façon réaliste, la figuration était l'imitation de

³⁴⁶ [Alleton, 2007], p.257.

l'image réelle. Cela était le principe fondamental pour les anciens pour connaître et changer le monde.

2- De façon comparative : La manière plus typique de la création, était d'employer des figures connues, familières ou déjà inventées, de manière comparative et rhétorique (analogie, allusion, symbole etc.). Il s'agissait de représenter ce qui est inconnu, de former les nouveaux caractères, de faire apparaître les nouvelles significations.

3- De façon combinatoire : En général, plupart des caractères ont des formes complexes, qui ont été composées à partir de formes simples. Les caractères pictographiques sont les formes simples, les caractères indicatifs ont été inventés par l'addition des pictogrammes. Ensuite les idéogrammes sont déjà des formes complexes qui ont composé les caractères pictographiques et indicatifs. La façon d'assembler les « composantes », comme l'art du montage, par deux ou plusieurs composantes figuratives aide à recomposer un signe figuratif plus fonctionnel. Après les pictogrammes, les indicateurs, les idéogrammes, il n'y a presque plus de nouvelles inventions pour la figuration des caractères, les gens composaient, empruntaient, transformaient les figurations existantes pour créer des nouvelles significations.

La figuration graphique des caractères chinois, est un processus d'abstraction, de symbolisation, de simplification. Bien qu'elle ait été figurative au début, sa propriété première – l'usage, y poussait à évoluer, à simplifier, à répondre au besoin de la facilité et d'efficacité d'écrire. Donc, c'est la demande de l'usage qui a provoqué la diminution de la figurativité et entraîné le fait que l'écriture chinoise n'est plus déchiffrable aujourd'hui. Alors, cet art de l'abstraction a influencé tous les domaines de création artistiques, surtout les arts graphiques ainsi que la représentation architecturale.

Les caractères chinois étaient issus de la peinture, or ils produisaient des effets en retour sur la peinture. La peinture chinoise est un art du trait, un art en deux dimensions, un art abstrait, ainsi, nous ne pouvons pas négliger l'effet du sinogramme. Comme la figuration des caractères chinois, le principe de la peinture n'est pas de « copier » l'objet réel, mais d'« imiter », c'est à dire de saisir les traits plus évidents à dessiner.

Par la typification, la caractérisation, la simplification, les traits composés du caractère chinois étaient tracés d'une manière « exagérée » ou « diminuée », à savoir qu'ils agrandissent les traits sémantiques ou diminuent les autres parties moins importantes pour une mise en évidence de la particularité de l'objet réel. En ce sens, la figure du caractère chinois n'a pas un certain point focal, mais plusieurs. C'est-à-dire qu'une figuration du caractère choisit tous les points caractéristiques à dessiner, elle n'est pas une perspective sur un point focal, mais elle agit par points-dispersés, multi-face, multi-angle en vue de décrire un objet, une image, un paysage. C'est également la particularité de la peinture chinoise où sur un même tableau, il y a plusieurs points focaux. Le peintre choisit les aspects les plus beaux de l'objet à dessiner. De cette manière, l'image pourrait dépasser la limite d'un seul angle de vision, et associer subjectivement toutes les plus belles vues de l'objet. Par conséquent, devant l'œuvre finale, on pourrait percevoir des informations complexes sur un espace limité. Une petite figure pourrait manifester un sens riche, quelques traits pourraient représenter le sens, cela constitue donc une particularité commune entre la figuration du sinogramme et les arts graphiques.

En outre, nous voyons que le caractère chinois décrit la forme par des traits, sans aucune relation avec la lumière, la couleur de l'objet. Du point de vue technique, la perspective « points-dispersés » diminue inévitablement la variation de la lumière, délaisse la nuance de la lumière et de la couleur. La figuration du caractère ne se limite pas à une forme et pour cette raison, l'existence de la lumière et de la couleur n'est pas nécessaire, le caractère chinois transforme les objets colorés en trois dimensions en signes simples, typiques en deux dimensions.

De même, la peinture chinoise adopte la technique de la perspective points-dispersés et néglige la lumière, elle tient compte de la nature libre des objets. Par conséquent, la manière d'« écrire l'idée » est l'essence de la création de la peinture chinoise. Par contre le principe de « dessiner sur le vif et le réel » a été rejeté³⁴⁷. « Être bien ressemblant à l'état de l'esprit » est donc le plus haut niveau à rechercher ainsi que le plus essentiel à l'art chinois.

³⁴⁷ cf. [孔刃非(Kong RenFei), 2008], p.64.

Du dessin à l'écriture, du figuratif au abstrait, la figuration des caractères chinois évoluait selon une exigence pragmatique, cependant, au cours de son évolution graphique, quelques règles esthétiques se sont établies.

La caractéristique fondamentale du sinogramme est « figurative », celle de la forme est « carré ». Parce que l'écriture figurative était la description des objets réels dans la nature et en raison de l'existence de la gravité, la figure structurale de l'objet montre « la beauté de la nature ». Donc dans chaque caractère inventé il existait naturellement un « centre de gravité ». C'est le premier principe esthétique du sinogramme.

Secondairement, le principe de symétrie et d'équilibre est fondamental : dans chaque espace « carré », la figuration du caractère doit respecter un équilibre entre chaque partie, et une symétrie dynamique autour le centre de gravité de la figure.

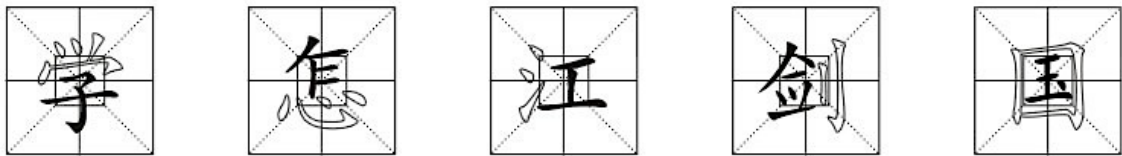


Figure 123 Cinq structures principales du sinogramme selon la position de la gravité :

En bas, en haut, à droit, à gauche, en centre.

L'harmonie, est le principe le plus essentiel de l'esthétique orientale. Le sinogramme, possède une beauté architecturale : équilibré, stable, non rigide. Dans un espace limité et carré, quelques traits variés composent des caractères multiples. La figuration du sinogramme est ainsi un jeu de traits, une composition graphique et également, un art calligraphique.

2.2 Interprétation calligraphique

« *Ecrire, un plaisir.* »

« *Le calligraphe parvient à créer un rythme musical par la répétition, à espaces réguliers, de mêmes lettres ou de lettres ayant une partie semblable. L'allongement horizontal de certaines d'entre elles donne visuellement et phonétiquement une impression de calme et de silence puisque, dans le temps que met l'œil à parcourir cet allongement, il n'y a pas de lettres à prononcer. Tandis qu'un soudain enchevêtrement ou un regroupement de lettres provoque le mouvement, rompt le silence et précipite le sens.* »

H.Massoudy, in « Calligraphie koufi et cursive »

De l'écriture à la calligraphie, il se produit une transfiguration qui va du significatif au sensible, de la pratique à l'esthétique. La calligraphie, art abstrait, est une « transposition esthétique de l'écriture »³⁴⁸. Ainsi, la recherche sur la calligraphie est effectivement destinée à étudier un processus de transition du figuratif vers l'abstrait, de la pratique à l'art, d'une représentation du sens à celle de l'émotion. Pour l'architecture, ce serait un processus d'évolution qui se rapproche de l'art.

À partir de la dynastie de Han (206 av.J.-C. à 220 A.D), il n'y eut plus de difficulté technique pour pratiquer l'écriture chinoise. Désormais, le centre d'intérêt de l'écriture se déplaçait sur les qualités spirituelles (la force intérieure) et les qualités physiques (la beauté extérieure). L'écriture était alors devenue un art calligraphique, pour lequel « l'écriture n'a plus pour but

³⁴⁸ [Gernet, J.], p.35.

premier de transmettre une information, mais bien d'effectuer une recherche plastique, expression de la créativité individuelle de l'auteur »³⁴⁹

Cependant, pour la calligraphie, la recherche de la beauté de la forme et celle de l'esprit est basée à la maturité technique de l'écriture. Comme pour l'architecture, la représentation plastique et sémantique dépend de la maturité de la technique de construction. Dans cette optique, nous orientons ici notre recherche sur l'aspect plastique et l'aspect spirituel de l'art calligraphique afin d'apporter des clartés sur la représentation ainsi que la conception architecturale.

La plastique de la calligraphie, qu'est-ce que c'est ? Du point de vue de la peinture moderne, c'est « la beauté abstraite ». Après l'apparition de la peinture abstraite en Occident, la calligraphie chinoise a souvent été considérée comme de la peinture abstraite. Ce n'est pas tout à fait faux, parce que la calligraphie ne copie pas les objets réels, mais plutôt produit des effets esthétiques par des points, des traits, le noir et le blanc. Mais après tout la calligraphie et la peinture abstraite sont différentes. La calligraphie ne peut pas être détachée de l'écriture, elle possède certaines spécificités de l'écriture : elle est lisible, avec des règles précises concernant l'orientation et l'ordre à écrire et à lire. Elle a un contenu donné, quand on l'écrit, l'ordre du trait, les composants du caractère se font selon des règles conventionnelles. Du point de vue esthétique, ces particularités constituent la contrainte de la création ; du point de vue de l'art calligraphique, ces particularités apportent au contraire plus de richesse par rapport à la peinture abstraite – un niveau textuel au-delà de la figure abstraite.

Les occidentaux peuvent apprécier la calligraphie sans aucune connaissance du chinois. Néanmoins, ce serait probablement une appréciation plus pure, comme un Chinois qui écoute l'opéra occidental, il ne comprend pas les paroles mais il peut quand même apprécier la mélodie des chansons, l'art du chanteur. Même pour les chinois, certaines écritures cursives sont

³⁴⁹ Pierre Ryckmans (trad. et commentaire), *Shitao. Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Paris, Hermann, 1984, chap. XVII, note du traducteur, in [Yang, X. 1997], p.128.

illisibles, mais avant la lecture, la beauté plastique de la calligraphie nous a déjà donné du plaisir. Donc la véritable appréciation de la calligraphie serait au niveau plastique. Après la lecture, notre attention va se transférer à un autre domaine, de la calligraphie vers le poème. L'écriture est l'appui de l'art calligraphique, mais la signification de l'écriture n'est pas première. Zhang HuaiGuang张怀瓘, le calligraphe de la dynastie des Tang a dit : « les gens qui apprécient vraiment la calligraphie ne voient que l'effet plastique et ne voient pas l'écriture lisible ». La contradiction entre l'écriture et la figure est comme celle qui existe entre la parole et la mélodie en chanson³⁵⁰. Comme l'affirment Architectes Reiser et Umemoto, « les paroles sont corrélées à la musique d'une certaine façon, en tant que matériau sonore, en tant que rythme, rime, etc. mais pas au niveau de la signification. Similairement, les programmes sont corrélés à l'architecture seulement de façon imprécise »³⁵¹, ils peuvent bien évidemment s'appuyer sur les intensités spécifiques de l'espace, rythme, lumière, dimensions, etc. et même en jouer, cependant aucune affectation fonctionnelle abstraite et précise ne peut être totalement et définitivement engrammée dans la construction³⁵².

Cela nous conduit à penser qu'en architecture, pour un objet architectural donné, ce sera la partie plastique et non pas celle du contenu qui gagnera l'attention des spectateurs. Est-ce que le sens du bâtiment pourrait surmonter la forme ? Sinon, est-ce que pour l'avenir, sous la condition que le contenu (la technique, l'usage) aura été rempli, l'esthétique de l'architecture pourrait devenir l'élément premier qui devra être considéré par les concepteurs ?

Revenons au niveau pratique de la calligraphie, généralement, la plastique calligraphique contient trois niveaux :

1- Structure et proportion : C'est ce qu'on appelle les « lois » de la dynastie des Tang (618-907). Les grands maîtres des Tang cherchaient des lois objectives, ils poursuivaient la beauté dans l'harmonie, l'équilibre, la proportion, l'ordre et le rationnel. C'était le classicisme, mais sous un certain angle, celui-ci contenait l'émotion personnelle et limitait la créativité.

³⁵⁰ cf. [熊秉明(Xiong BingMing), 1999], p.21-22.

³⁵¹ [Reiser & Umemoto, 2006], p.166.

³⁵² [Estevez, 2010], p.107.

L'écriture régulière pourrait représenter les lois classiques et académiques de la structure et la proportion des caractères.



Figure 124 Écriture régulière, OuYang Xun 欧阳询 (557-641), répond à une beauté éthique.

En raison de sa lisibilité et sa plastique classique, l'écriture régulière est le type officiel, jusqu'à aujourd'hui, qui sert de base à tous les calligraphes. Pour pratiquer l'écriture, peu importe la méthode générale ou calligraphique, tous les débutants en écriture commencent par l'exercice des carrés. Par exemple pour le 九宮[Jiu gong], un carré se divise en neuf, c'est une technique géométrique de la mise en page pour la structure d'un caractère ou la relation entre caractères. Dans le même objectif, il y a encore le carré en quatre, ou en huit afin d'aider les débutants à connaître la structure des caractères et à rendre l'écriture plus proportionnelle.

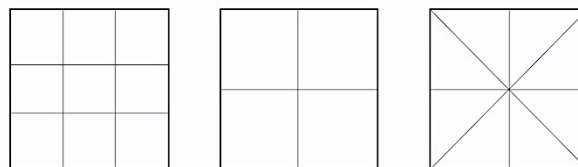


Figure 125 Carré en neuf, en quatre et en huit pour pratiquer l'écriture.

2-Touche : la touche ou le pinceau de l'écriture démontre la manière d'écrire à travers la trace du trait sur le papier. On décrit souvent l'effet de la touche de manière analogique, comme

« imprimer sur terre », « dessiner sur le sable », et on pourrait sentir la force de l'écriture comme « laisser la pointe du pinceau pénétrer le verso du papier ».



Figure 126 Des différents effets de la touche

3- Nuances d'encre : « L'encre a cinq couleurs » est une expression générale. Précisément, sur l'encre, la tradition distingue cinq nuances : 焦 noire brûlée, 浓 concentrée, 重 foncée, 淡 diluée, 清 claire ; ou bien six nuances formant trois couples contrastifs : 干湿 sèche-mouillée, 浓淡 concentrée-diluée, 黑白 noire-blanche. Ce travail extensible de l'encre pourrait marquer les tonalités et, par là permettre de décrire la distance et la profondeur³⁵³.

³⁵³ La traduction de termes selon [Cheng, F. 1979], p.111.

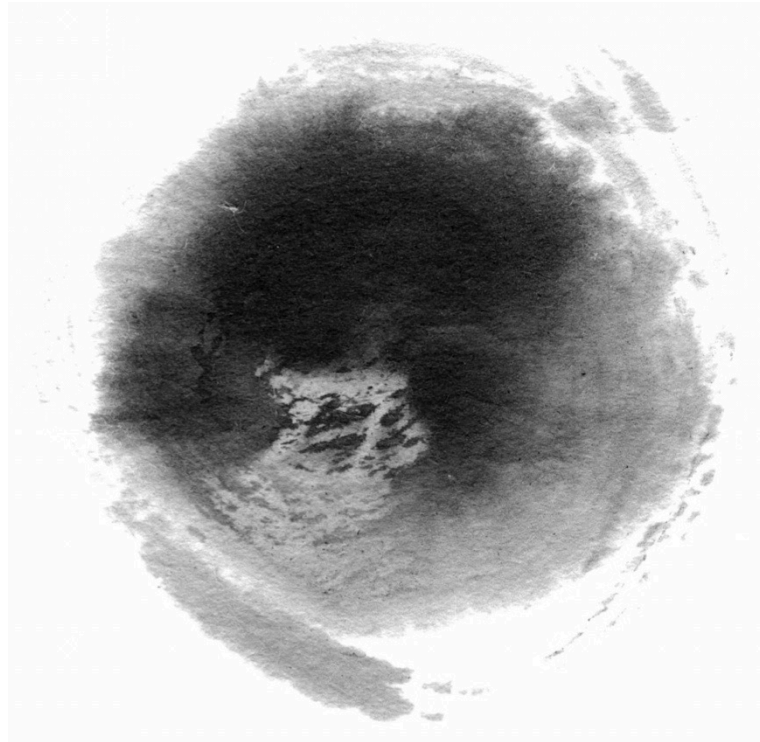


Figure 127 Cinq nuances d'encre ensemble

La beauté plastique de l'écriture s'exprime principalement par la structure du caractère, les touches de l'écriture, les nuances d'encre. Néanmoins, « si on veut chercher intentionnellement la beauté de l'écriture, on ne l'obtiendra jamais »³⁵⁴. Pour la recherche de la beauté, le grand calligraphe Huang TingJian de la dynastie des Song a donné une analogie intéressante : « La plupart des défauts de l'écriture vient de trop d'ornementation. De nos jours les jeunes gens embellissent leurs caractères avec beaucoup de coquetterie comme de belles parures d'une nouvelle mariée ; mais cela ne signifie pas qu'elle fera nécessairement une femme vertueuse »³⁵⁵. Cette remarque a révélé en fait le rapport entre la beauté plastique et la beauté morale, et fait allusion au fait que l'ornement plastique ne pourrait pas représenter l'état de l'esprit, qui lui est supérieur.

³⁵⁴ 王僧虔(426—485), 《书苑菁华》. Wang SengQian (426-485), Shu yuan jing hua, cité et traduit par [Yang, 1933], p.62.

³⁵⁵ 黄庭坚(1045-1105), 《山谷文集》. Huang TingJian(1045-1105), Collection d'ouvrages Shan Gu, cité et traduit par [Yang, 1933], p.83.

Plus de mille ans auparavant, le calligraphe Wang SengQian a exprimé l'importance de la force spirituelle dans son ouvrage « l'esprit du pinceau »³⁵⁶:

« Dans l'écriture, l'esprit est tout ; la forme ne vient qu'ensuite. [...] Pour écrire bien, il faut que le cœur oublie qu'on tient le pinceau et que la main oublie qu'elle est en train d'écrire ; que les caractères se forment tout naturellement, selon les désirs et les pensées ; que le cœur et la main parviennent à suivre l'esprit et que les caractères tout en se formant sur le papier ne quittent pas la pensée. »

Cet esprit de l'écriture lie la nature, la vivacité, et le corps humain, « comme une recreation des forces de la nature »³⁵⁷.

Les Chinois éprouvent depuis très longtemps la beauté de la nature considérée comme une existence objective et catégorique. Elle est à la fois le modèle de la création, la norme de la critique et la base de l'esthétique. À l'aide de la nature, l'écriture a été comparée au dragon, au serpent, aux oiseaux, aux fleurs et herbes, aux nuages, au rocher, à l'eau courante etc. Cai Yong, le grand calligraphe de la dynastie de Han a décrit :

« Parfois, c'est l'oiseau qui s'envole, l'épée qui se croise ; la flèche qui se lance ; parfois ce sont les orages qui éclatent, les volcans qui grondent, les nuages qui passent ou les astres qui brillent. Enfin, ils doivent chacun représenter la personnalité propre d'un être ou d'un objet. Voilà ce qu'on appelle de la calligraphie »³⁵⁸.

Ces objets naturels devenaient donc d'une base et d'une catégorie de l'esthétique calligraphique. Or, cette tendance à la « ressemblance » n'a aucun lien direct avec celle des pictogrammes. Par exemple, quand on dit que l'écriture est comme « l'oiseau qui s'envole »,

³⁵⁶ 王僧虔(426—485), 《笔意赞》. Wang SengQian (426-485), l'esprit du pinceau, cité et traduit par [Yang, 1933], p.61.

³⁵⁷ [Gernet, J.], p.35.

³⁵⁸ Cai Yong, Chou-yuan tsing-houa, le pinceau, cité et traduit par [Yang, 1933], p.48.

cela ne signifie pas en calligraphie que l'écriture ressemble à un oiseau. Au contraire, cela veut dire que l'écriture apparaît vivant et vigoureuse, avec une grande légèreté. En ce sens, l'écriture est considérée une notion qui intègre la vie, qui a sa propre vie.

« Les caractères doivent avoir cinq éléments essentiels, qui sont : l'âme, le souffle, les os, la chair, et le sang. S'il en manque un, ce serait des caractères mornes et imparfaits »³⁵⁹. Commentait Su Shi (苏轼), un des plus grands écrivains de la dynastie des Song. A la même époque, Mi Fei a donné un avis similaire : « Les caractères doivent avoir de la vivacité. Que la chair enveloppe bien les muscles, et que les muscles se cachent dans la chair. Les formes doivent éviter la banalité et bien exprimer l'intention du calligraphe. C'est ainsi qu'on obtient l'originalité et non la bizarrerie, l'assurance et non la stérilité ; la noblesse et non la lourdeur »³⁶⁰. Mais concrètement, que sont-ils ? Comment se représentent-ils ? La réponse exacte n'existe pas, chacun peut avoir sa propre compréhension des cinq éléments analogiques. Par exemple, l'« âme » est l'état de l'esprit de l'auteur, dans une bonne humeur et à l'aise, qui a un désir d'écrire ; le « souffle » est la respiration au cours de l'écriture ; l'« os » vient du doigt, avec une force décidée ; l'encre fait la « chair » à travers le pinceau, et l'eau fait le « sang ». Malgré les différentes interprétations, l'objectif commun des recherches est donc de représenter la vivacité de l'écriture.

³⁵⁹ 苏轼,《东坡集》. Su shi, Collection des œuvres de Sou Che, (Tong-p'o tsi), cité et traduit par [Yang, 1933], p.83.

³⁶⁰ 米芾,《海岳名言》. Mi Fei, Hai yue ming yan, cité et traduit par [Yang, 1933], p.83.

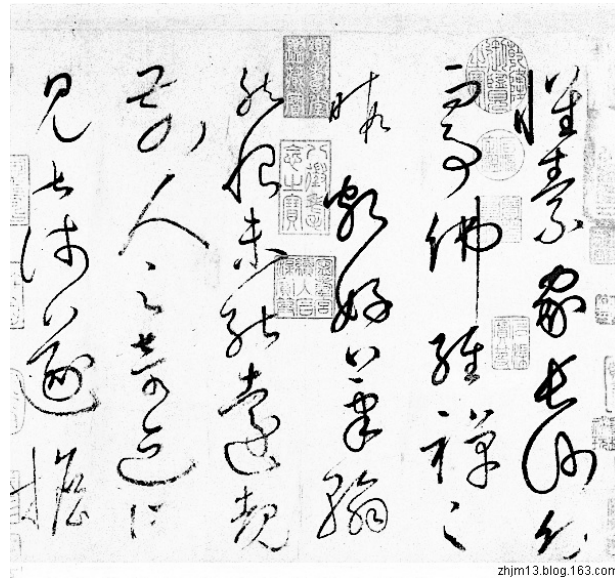


Figure 128 L'écriture cursive de Huai Su, représente une forte émotion et un esprit du zen.

Le mouvement du corps peut être considéré comme une manière générale de pratique de la calligraphie. Cette articulation entre le corps et l'écriture implique l'harmonisation entre l'esprit et la main. L'écriture devient la danse du corps, la danse de l'esprit, ainsi, Yang Xiong de la dynastie de Han disait : « l'écriture, l'image du cœur », ceci dit, l'écriture est l'image mentale du calligraphe, elle est une expression de l'esprit. Dans ce sens, la calligraphie peut encore se charger de sens éthique, exprimer l'esprit du taoïste, l'esprit du zen. Les chinois disent souvent que « regarder une écriture est comme regarder la personne qui l'a écrit », l'écriture est comme la représentation de la personnalité. Cela rappelle la notion de J.C.Loudon, architecte, qui a proposé que chaque maison devrait exprimer dans son allure le caractère et le rôle de son propriétaire. C'est évidemment difficile, mais c'est ce que l'on vise en calligraphie. Mais alors qu'en est-il de la représentation de l'architecture ? Qu'est-ce que l'on pourrait absorber de la calligraphie pour représenter ce que l'on pense ? Pour l'architecte, que signifie le pinceau, l'encre et le papier, quel est le rapport entre la pensée et la main ?

En dehors du niveau plastique, la calligraphie parle du sens, sa nature gestuelle et rythmique ne nous fait pas oublier qu'elle travaille sur des signes. Au cours d'une exécution, le signifié d'un texte n'est jamais tout à fait absent de l'esprit du calligraphe. A travers les traits signifiants, l'écriture se livre tout entière. Leurs pleins et leurs déliés, leurs rapports contrastés ou équilibrants lui permettent d'exprimer les multiples aspects de sa sensibilité : force et

tendresse, élan et quiétude, tension et harmonie. Lorsqu'un calligraphe écrit, il ne se limite pas à un simple acte de copie. En calligraphiant, il ressuscite tout le mouvement gestuel et toute la puissance imaginaire des signes. C'est une manière à lui de pénétrer dans la réalité profonde de chacun d'entre eux, de recréer leur sens, de mettre en valeur au texte original³⁶¹.

Ainsi la calligraphie est un art qui vise à « écrire l'idée ». Elle est à la fois figurative et abstraite, littéraire et philosophique. Un tel art plastique peut définir un niveau plastique à atteindre pour la représentation architecturale.

³⁶¹ cf. [Cheng, F. 1977], p.16.

2.3 Interprétation rhétorique

D'après les classements de J.-F. Champollion, il y a trois méthodes rhétoriques pour la formation de l'écriture figurative³⁶² :

La première méthode relève de la « synecdoque » : elle prend la partie pour le tout. Par exemple, une main qui prend un bouclier, l'autre qui prend une lance, signifiaient le « soldat ».

La deuxième méthode a recours aux « métonymies » : elle ne représente pas un phénomène par sa description, mais le représente par sa cause. Par exemple, la figure d'un « soleil » représentait également la « journée », celle des « yeux » représentait le verbe « regarder ».

La troisième méthode procède de la « métaphore » : elle décrit un objet pouvant provoquer l'association d'idées. Par exemple, le « crocodile » représentait la « cupidité ».

Alors, dans le cas de l'écriture chinoise, d'après les exemples de la partie précédente, nous pourrions analyser l'application des moyens rhétoriques sur l'écriture et provenant des classements de Champollion.

La figure du caractère chinois est un ensemble composé et organique. En fait il peut être décrit comme un récit, un poème, un puzzle littéraire. Ainsi, chaque caractère chinois pourrait être considéré comme une sorte de « texte littéraire »³⁶³. Le « texte littéraire » est polysémique, composé du sens en surface et du sens en profondeur. L'apparition des caractères chinois a précédé celle de la littérature, donc, les caractères chinois pourraient probablement fournir des outils créatifs à la littérature pour montrer au maximum le sens en profondeur de l'objet. Nous pouvons tout d'abord caractériser trois arts littéraires fondamentaux :

1- L'art narratif :

La littérature narrative montre la vie sociale et communique des idées et des émotions en structurant les figures, les détails, les scènes, les histoires etc. Les figures sont la

³⁶² [刘德秦(Liu DeQin), 2004], p.124

³⁶³ [孔刃非(Kong RenFei), 2008], p.101.

caractéristique fondamentale de l'art littéraire, comme les traits du caractère chinois. Les détails sont les cellules de la structure littéraire, également les descriptions minutieuses des figures, comme la « clef » ou les traits du caractère chinois. Les scènes sont l'histoire du développement des personnalités, comme le processus de la composition du caractère chinois. Les histoires entières présentent les idées et émotions de l'auteur, montrent la vie sociale, comme l'usage idéographique du caractère chinois.

2- L'art discursif :

Traditionnellement, l'écriture discursive ne s'effectuait pas par la logique, mais plutôt par les figures rhétoriques.

Figure 1, par les similitudes, manière la plus typique. Il s'agit de comparer des objets connus à ceux qui sont inconnus, comparer les formes visibles à celles qui sont invisibles, comparer le sens simple au sens compliqué. En ce sens, il y a deux figures majeures de la stylistique chinoise, métaphore et métonymie, par rapport à la rhétorique occidentale – à savoir le bi (比) et le xing (兴), que communément on traduit par « comparaison » et « incitation ».

Le bi (« comparaison ») est employé lorsque le poète fait appel à une image (de la nature en général) pour figurer une idée ou un sentiment qu'il voudrait exprimer. On use en revanche du xing (« incitation ») lorsqu'un élément du monde sensible, un paysage, une scène, suscite chez lui un souvenir, un sentiment latent ou une idée jusque-là non exprimée. En partant des deux figures chinoises, nous avons évoqué leurs équivalents dans la tradition occidentale que sont la métaphore et la métonymie. D'après la définition traditionnelle, la métaphore, fondée sur l'analogie, consiste à user d'une image symbolique pour représenter une idée ou un sentiment. En ce sens, la métaphore peut être considérée comme proche du *bi*. L'ensemble des idéogrammes, par les rapports qu'ils ont avec les choses désignées et entre eux-mêmes, constitue un système métaphore-métonymique. Chaque idéogramme est, d'une certaine manière, une métaphore en puissance³⁶⁴.

Nous prenons ici quelques exemples des figures métaphoriques parmi les idéogrammes :

³⁶⁴ cf. [Cheng, F. 1977], p.93-94.

Idéogrammes (ou caractères) composés de deux éléments³⁶⁵:

愁 coeur + automne = mélancolie, tristesse

忠 coeur + milieu = loyauté, être loyal

休 homme + arbre = repos, se reposer

信 homme + parole = confiance, fidélité

Figure 2, par les récits réels ou imaginaires, les citations connues. Comparer les figures conventionnelles, symboliques, classiques à celles qui sont inconnues et abstraites. Citer les récits historiques, les événements connus, comme dans l'apologue (ou la fable) : un court récit destiné à montrer une vérité morale qui est bien connue, vivante et compréhensible du grand public.

Par exemple, quelques expressions symboliques³⁶⁶:

红尘 poussière rouge : choses de ce monde, vanité de la gloire

春风 vent printanier : succès, satisfaction

青松/修竹 sapin vert ou bambou droit : rectitude, pureté

东流水 eaux coulant vers l'est : fuite du temps

月圆 pleine lune : réunion des êtres séparés

3- L'art poétique :

La formation du caractère chinois repose aussi sur la composition des images poétiques. Sous la contrainte esthétique, le poème réalise en effet la composition entre la figure et l'image. Il existe différentes manières de composition comme temps-temps, espace-espace, temps-espace etc. La plupart du temps, le caractère chinois était composé par des « images » à la manière du montage. En enrichissant et en complétant les espaces discontinus entre « images », la signification du caractère pouvait alors apparaître.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.95.

³⁶⁶ *ibid.*

La poésie demanderait l'usage de figures plus typiques, plus vivantes, plus intensives. Elle demande un usage des opérations de l'art littéraire comme la comparaison, le symbole, la métaphore, l'analogie etc. pour exprimer des idées et des sentiments. Cela était justement l'âme de la création artistique du sinogramme. De ce fait, la figuration du sinogramme possédait des traits poétiques.

Nous voyons, après les analyses précédentes que la figuration du sinogramme est un mariage profond entre le réalisme et le romantisme. Les arts de la composition ont constitué la base de la littérature chinoise.

3. Duo homographique

3.1 Traits - Figures

3.1.1 Depuis « les huit traits de Yong »

Parmi les caractères chinois, le caractère Yong (Voir la figure ci-dessous), qui signifie éternel, renferme tous les huit éléments en calligraphie. Le meilleur compliment qu'on peut faire à quelqu'un qui écrit est de dire qu'il connaît parfaitement les huit éléments³⁶⁷.



Figure 129 les huit traits du caractère « Yong »

1- Le point « 丶 » se traçant en commençant par la pointe et en appuyant fortement pour arrondir le point;

2- La ligne horizontale « 一 » se traçant de gauche à droite;

3- La ligne verticale « | » se traçant de haut en bas;

4- Le crochet « J »; si la verticale se termine par un crochet, comme c'est le cas ici, ce crochet se trace de bas en haut, en redressant les poils du pinceau; il se trace toujours d'un seul trait avec la ligne verticale qu'il termine;

³⁶⁷ La description ci-dessous sur « Yong » cf. [Yang, 1933], p.33

5- Le trait 5 allant de gauche à droite, en montant légèrement et s'amincissant en proportion;

6- Le trait allongé « J » allant de droite à gauche, de haut en bas, en s'amincissant. Ce trait se trace en un seul coup de pinceau avec le trait précédent et, au moment de tourner et de revenir vers la gauche, le pinceau marque un point d'arrêt et forme une espèce de coude; si ce trait est seul il forme le trait 7;

7- Le trait 7 allant de droit à gauche de haut en bas;

8- Le trait 8 allongé, allant de gauche à droite de haut en bas. Ce trait qu'on appelle communément « le sabre », se trace de la façon suivante : d'abord on trace un trait assez mince, de gauche à droite, légèrement vers le haut; mais presque aussitôt on fait redescendre le pinceau, en appuyant graduellement pour élargir peu à peu le tracé. Lorsqu'on est arrivé au point le plus bas, on laisse se redresser les poils du pinceau vers la droite, formant une ligne presque horizontale en bas et terminant tout le trait par une pointe à son extrémité droite.

Ces huit traits sont une manière universelle pour la calligraphie chinoise, « les huit éléments se combinent plus librement et plus étroitement que ne le font les 25 lettres et les caractères, dont la forme extérieure est imprégnée de l'idée qu'il rend, forme un ensemble éminemment artistique »³⁶⁸. Mais pour l'écriture quotidienne aujourd'hui, quand le pinceau n'est plus l'outil commun de l'écriture, on a réduit les huit traits aux cinq selon le besoin d'efficacité (fig. 130). Ces cinq traits sont utilisés pour l'écriture manuscrite, également dans les méthodes du registre pour l'ordinateur. Les cinq traits graphiques peuvent être répertoriés comme ci-dessous:



Figure 130 cinq traits élémentaires

³⁶⁸ *Ibid.*, p.37

Tous les caractères chinois sont composés des traits parmi ces cinq. En nombre très restreint, ces traits offrent cependant des combinaisons extrêmement variées ; et l'ensemble des caractères se présente comme une combinatoire (ou une transformation) à partir de traits très simples, mais déjà signifiants en soi. Depuis ces traits élémentaires, un caractère est écrit, une forme est composée, par là naît le processus de la composition du caractère chinois, des traits à une figure, et puis d'une figure aux figures multiples.

Aux yeux du peintre chinois, les traits expriment à la fois les formes des choses et les pulsions du rêve; ils ne sont pas de simples contours. Par leurs pleins et leurs déliés, par le blanc qu'ils cernent, par l'espace qu'ils suggèrent, ils impliquent déjà volume (jamais figé) et lumière (toujours changeante)³⁶⁹. Traits imbriqués dans d'autres traits, sens impliqués dans d'autres sens. Sous chaque signe, le sens codifié n'arrive jamais à réprimer tout à fait d'autres sens plus profonds, toujours prêts à jaillir ; et l'ensemble des signes, formés selon l'exigence de l'équilibre et du rythme, révèlent tout un faisceau de « traits » significatifs : attitudes, mouvements, contradictions recherchées, harmonie des contraires et, finalement, manière d'être³⁷⁰. De cette manière, avec la calligraphie, le poème est calligraphié dans l'espace blanc d'un tableau.

Nous venons de résumer les concepts du « trait » de l'art traditionnel chinois. Nous proposons à présent d'examiner ceux du « trait » dans le dessin architectural et d'étudier quel est le rapport entre écriture et dessin, les traits et la figuration.

3.1.2 Entre trait et figure

Michel Denis a employé le terme de « traits sémantiques figuratifs » pour expliquer la stabilisation des représentations. Il a rappelé que « ces traits [...] se trouvent directement

³⁶⁹ cf. [Cheng, F. 1977], p.22.

³⁷⁰ *Ibid.*, p.14.

concernés par les activités de figuration, comme celles qui aboutissent à des produits matériels (représentations graphiques) ; ils sont également appelés à contribuer à la construction des images visuelles des objets »³⁷¹. Dans le cas de l'écriture chinoise, les traits étaient à la fois figuratifs et sémantiques. L'assemblage des traits élémentaires produisait les différentes figures sémantiques. En architecture, l'architecte dessine des traits sémantiques qui lui paraissent pertinents, au sens où ils servent le jeu de la simulation sous la règle de l'effet maximum pour un effort minimum. Par contre, en comparaison de l'écriture, la représentation graphique du projet architectural doit contenir plus d'éléments comme « traits sémantiques figuratifs » ou plus simplement comme « trait pertinent »³⁷² : la volumétrie, la couleur, les matériaux. Devant la diversité ou la complexité des « traits », il convient d'« identifier les traits figuratifs les plus essentiels à la reconnaissance d'une représentation suppose, nolens volens, une réduction analytique de la diversité des formes sous lesquelles elle se présente »³⁷³.



Figure 131 Trait horizontal, signifie « un »

Dans l'écriture chinoise, le premier caractère est fait d'un trait horizontal. Celui-ci est le plus important sans doute parmi les traits de base. Il peut être considéré comme le « trait initial » de l'écriture chinoise. Son tracé, selon l'interprétation traditionnelle, est un acte qui sépare (et unit en même temps) le ciel et la terre. Aussi le caractère « 一 » veut dire à la fois « un » et « unité originelle ». En combinant les traits de base et en s'appuyant, dans bien des cas, sur les « idées » qui les sous-tendent, on obtient d'autres caractères³⁷⁴.

³⁷¹ [Denis, 1989], p.134.

³⁷² [Raynaud, 2002], p.148.

³⁷³ *Ibid.*

³⁷⁴ cf. [Cheng, F. 1977], p.12.

Les cinq traits de l'écriture chinoise : horizontal, vertical, diagonal, point, crochet, au niveau de la représentation bidimensionnelle en architecture, sont des « traits opératoires »³⁷⁵ selon le terme de Boudon : courbure, rectilinéarité, obliquité, verticalité, horizontalité etc. : « C'est à l'assemblage des traits opératoires qu'on reconnaît les différentes actualisations d'une forme.³⁷⁶ » Il est donc nécessaire d'analyser la production de traits et de figures dans l'espace bidimensionnel de la feuille pour comprendre le travail graphique de la figuration architecturale. Ce qui intéresse directement notre propos, à savoir cerner le rôle de la figuration du point de vue de l'invention architecturale.

En analysant les cinq traits, nous pourrions les regrouper en trois morphologies géométriques qui sont les constituants matériels des formes graphiques:

1- point et tache (point) ;

2- traces linéaires droites, à simple courbure ou avec inflexion (horizontale, verticale, diagonale) : ligne droite, courbe simple;

3- ensemble minimal de traces (crochet) : ligne brisée, ligne courbe;



Figure 132 Traits opératoires : « formants »

En fait, pour la représentation graphique en architecture, ces traits opératoires ne sont que « formants »³⁷⁷ des formes élémentaires. Les traits dans l'espace de représentation bidimensionnels composent les surfaces dans l'espace de l'architecture tri-dimensionnelle. Les combinaisons des traits peuvent se caractériser en quatre formes élémentaires ayant une structure (topologique) minimale : rectangle (carré), cercle, polygone, et « nuage ».

³⁷⁵ [Boudon & Pousin, 1988], p.72.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Terme employé par [Boudon & Pousin, 1988], p.89.

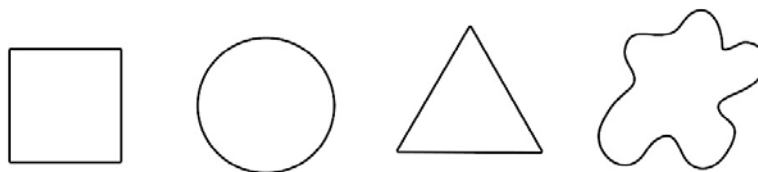


Figure 133 Formes élémentaires

Ces formes élémentaires sont la base de la multiplication des formes, formes complexes, et c'est pourquoi en comparaison, nous voulons dénommer « formes simples » ces formes élémentaires. Des traits aux formes, il existe un processus d'assemblage des traits, mais pas seulement un assemblage graphique, plus particulièrement et profondément, ce serait un processus d'organisation des traits visant à décrire, imiter les objets que l'on veut représenter.

Tout comme les caractères pictographiques et indicatifs qui sont fondés sur des principes de ressemblance et de convention figurative (l'indication), les dessins d'architecture reposent pour une part sur la ressemblance, pour une autre sur des conventions figuratives. La ressemblance est soit globale ou partielle ; la convention porte, soit sur l'ensemble d'une figure, soit sur des éléments, qui se présentent généralement sous forme des symboles.

Dans le dessin d'architecture se rencontrent aussi bien des figures ressemblantes que des symboles. Les plans notamment, regorgent de ces symboles qui sont des figures codées, par exemple, le signe de Nord, la ligne de Coupe, les représentations des fenêtres, des portes, etc. La présence des symboles conduit à faire l'hypothèse que le dessin est codé. Il ne suffit donc pas de connaître la correspondance entre un signe graphique et ce qu'il signifie, il est nécessaire de connaître le système qui coordonne l'ensemble des traits, à savoir le code graphique.

Précisément, la ressemblance dépend de degré de l'iconicité. Le dessin d'architecture comprend donc des figures non iconiques ou symboliques et des figures iconiques ou ressemblantes. Les figures symboliques se donnent au lecteur comme une représentation

conventionnelle et qui présentent « l'avantage sur les iconiques de l'économie d'inscription »³⁷⁸. Les figures iconiques entretiennent un rapport analogique avec ce qu'ils représentent, qui « font bénéficier la figuration graphique des avantages de la ressemblance, c.-à-d. de la continuité qui permet au concepteur de faire varier le niveau de conception – et c'est là leur fonction principale du point de vue de la conception »³⁷⁹.

En fait, la majorité des figures du dessin architectural est ambivalente, partiellement symbolique et partiellement iconique. La distinction entre éléments codés et éléments ressemblants n'est pas évidente, car les codés ont été inventés par l'usage de signes possédant certaines ressemblances et par ailleurs la ressemblance est un cas particulier de la convention, les deux se servent donc mutuellement dans un objectif commun : la lisibilité du dessin d'architecture.

Il semble également que la ressemblance relève d'une dynamique créative commune entre l'écriture et le dessin qui conduit vers la vraisemblance. Il faut encore ajouter que la ressemblance, conçue comme rapport d'un objet graphique à un objet représenté, met en jeu l'imaginaire³⁸⁰.

Par conséquent, entre les traits et les formes simples, nous observons un mouvement de rassemblement et de ressemblance. Il s'effectuait pareillement dans le processus des formes simples aux formes complexes.

3.1.3 Figure et figures

Nous avons comparé le processus des traits aux figures simples avec celui des figurations pictographiques et indicatives. Ainsi le processus de passage de la figure vers les figures, plus

³⁷⁸ [Boudon & Pousin, 1988], p.50.

³⁷⁹ *Ibid.*, p.52.

³⁸⁰ *Ibid.*, p.42.

précisément, des formes simples aux formes complexes, pourrait être comparé avec celui des figurations idéographiques.

Les figures idéographiques visent moins à copier l'aspect extérieur des choses qu'à les figurer par des traits essentiels dont les combinaisons révéleraient leur essence, ainsi que les liens qui les unissent. Par la structure équilibrée, et comme nécessaire, qui marque chacun d'entre eux (ils sont tous de dimension identique, possédant chacun une architecture propre, immuable et harmonieuse), les idéogrammes se présentent non pas comme des marques arbitrairement imposées, mais comme autant d'être doués de volonté et d'unité interne. Cette perception, en Chine, des signes en tant qu'unités vivantes leur confère une autonomie, en même temps qu'une grande mobilité quant à leur possibilité de se combiner avec d'autres idéogrammes³⁸¹. De ce fait, à la base d'un nombre limité de caractères simples, une suite de caractères complexes a été forgée, qui constituent la majeure partie des idéogrammes chinois en usage aujourd'hui.

Les caractères complexes, comme les formes complexes, pourront être décrites comme un ensemble organisé de formes simples. Le terme « complexe » dans notre sens, ne désigne pas une structure unique, mais une « superposition de plusieurs structures possibles »³⁸². La forme complexe peut être définie de plusieurs points de vue qui en rendent la lecture plus riche. D'ailleurs, en exploitant largement les figures des « formes simples » pour composer celles des « formes complexes », cette manière évitait l'accroissement infini des « formes simples »³⁸³. Ceci dit, les « formes complexes » ne sont pas seulement l'assemblage de « formes simples ». Elles engagent des opérations comme la répétition, la transformation, la déformation etc., en employant un nombre limité de « formes simples » pour recréer une quantité quasiment innombrable de « formes complexes ». Cela constitue un point commun entre l'écriture chinoise et la représentation architecturale. Et ce serait justement un point de vue que nous voulons emprunter pour la création des formes architecturales.

³⁸¹ cf. [Cheng, F. 1977], p.14-15.

³⁸² [Boudon, Guillerme, & Tabouret, 1975], p.92.

³⁸³ [刘德秦(Liu DeQin), 2004], p.122

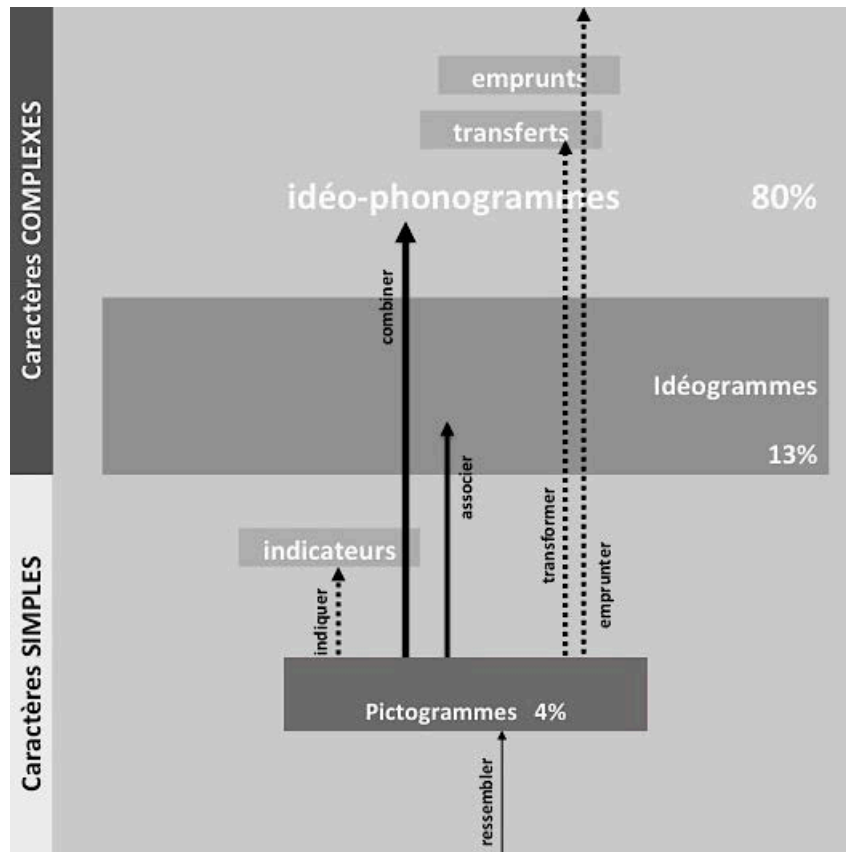


Figure 134 Caractères simples et caractères complexes

Des traits opératoires aux opérations de figuration, de la figure aux figures, figurer, ce n'est pas seulement inscrire des traits, des formes ou bien mettre en œuvre des constructions géométriques. C'est aussi lire et interpréter ce qui vient d'être inscrit afin de relancer le tracé³⁸⁴. L'articulation d'opérations de lecture et d'écriture sera donc au cœur même de la figuration.

Etudier l'espace de représentation comme un champ d'inscription, ouvre à la compréhension de la genèse du projet à travers les opérations de figuration. Comprendre la production des traits et des figures, c'est comprendre la façon dont le projet est élaboré dans l'espace du dessin, la manière dont il est projeté à l'existence. Et c'est comprendre ainsi la

³⁸⁴ *Ibid.*, p.81.

puissance de conception de la figuration graphique. Lorsque les opérations de figuration ont valeur d'opérations de conception, l'espace graphique devient espace de conception³⁸⁵.

3.2 Modèles – Schèmes

A travers les recherches précédentes, nous avons vu que la ressemblance est une caractéristique commune entre deux représentations, celle de l'écriture et celle de l'architecture. Du point de vue opératoire, un des opérateurs déterminants pour la ressemblance est la proportion, qui est, selon les termes de Boudon : l'échelle. L'échelle pourrait décrire la transformation de la mesure, mais elle n'est pas suffisante pour figurer les états des objets représentés. « Il semble alors nécessaire d'introduire une autre classe d'opérateurs, les schèmes, pour décrire ces changements d'états »³⁸⁶.

3.2.1 Le Schème comme opérateur ³⁸⁷

Si l'échelle ne peut être tenue pour le seul opérateur de la conception architecturale, la voie est alors ouverte pour en découvrir de nouveaux. Ces opérateurs constituent probablement de multiples classes (opérateurs géométriques, opérateurs topologiques, etc.) Notre intérêt se situe dans le prolongement de l'hypothèse de Raynaud selon laquelle des « schèmes d'action » peuvent décrire la transformation des modèles morphologiques. Dans ce sens, on peut maintenir la règle qui consiste à désigner le schème par un verbe d'action qui est retenu pour le qualifier. « Le schème a alors le statut d'archilexème de la famille des parasyonymes »³⁸⁸. Raynaud a cité l'exemple comme la famille de mots : « jucher, grimper, hisser, hausser, monter, élever, ériger, etc. », qui sont indicatifs d'un schème que l'on peut désigner par le verbe le plus courant de toute la famille : « monter ». Selon la même logique, on parvien

schèmes suivants : contenir, tourner, monter, couvrir, passer, ouvrir, séparer, descendre, onduler, unir, clôturer, sortir, lier, répéter, entourer, croiser³⁸⁹. Par des verbes d'action, « le schème résume en quelque sorte les indications les plus essentielles sur la façon de faire un édifice, de lui donner une configuration »³⁹⁰. Nous pourrions également observer l'effet de schème sur la façon de créer un caractère chinois, de lui donner non seulement une configuration, en plus une signification supplémentaire, qui est venue de schème.

Voyons maintenant quelques exemples sélectionnés de l'écriture figurative et de la construction architecturale qui vont démontrer la fonction de schème ainsi que le point commun sous l'aspect de la figuration entre ces deux écritures.

Couvrir

Couvrir, peut être considéré comme le schème plus important pour l'architecture si le sens initial de l'architecture était un arbi pour humain, un espace couvert. Il peut également être considéré comme le premier schème fonctionnel si l'on caractérise plus précisément les différents schèmes. Couvrir, est donc un schème essentiel et fonctionnel pour la construction architecturale, et qui a d'ailleurs catégorisé une série des caractères chinois dont un bon nombre représentait la figure de l'habitat humain ou les images liées (cf. ch.1.4.2). Le schème de *couvrir* a été commencé sous la forme du toit en haut, il produisait diverses formes de couverture, et pourrait donc être lié aux autres schèmes d'actions similaires comme *envelopper*, *masquer*, *cacher*, *voiler* etc. Par le même acte, de tels schèmes constituent une sorte d'opérateurs de la conception architecturale qui relève du schème de *couvrir*.

³⁸⁹ *Ibid.*, voir la note : Pour une recension complète, voir Raynaud (1990 : 273-279). Des arguments sont été avancés (1990 : 231-252) pour décrire un schème à partir de quatre variables (nombre d'actants [N], proximité [P], dimension [D] et symétrie [S]), ce qui offrirait une solution alternative à la classique décomposition en primitives d'action.

³⁹⁰ [Raynaud, 2002], p.174.

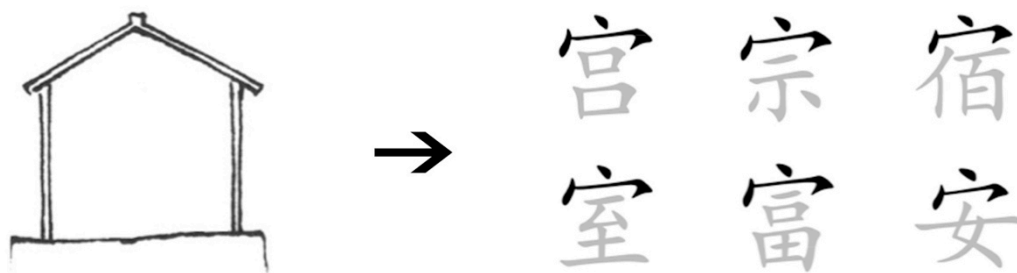


Figure 135 Schème « couvrir » : de la figure architecturale à la littérale

Clôturer

Clôturer, correspondait effectivement à l'action de se *protéger*, ou à *fermer* son propre espace, *séparer* l'extérieur et l'intérieur, enfin *couper* l'espace en deux parties. Ainsi, *clôturer*, *protéger*, *séparer*, *fermer*, *couper*, de tels verbes d'actions constituent une autre sorte de schèmes représentant par *clôturer*. Ce schème peut se mettre en œuvre avec les murs, les parois, les écrans de diverses façons, également les poteaux et les poutres, car la clôture peut être à la fois visible et invisible, elle pourrait être un écran, une surface verticale, ou une séparation invisible entre deux poteaux. Ce genre du « mur » avait un objectif ou un résultat commun, à savoir que tel mur a défini un champ, un espace clôturé par des représentations variées de la conception du « mur ».

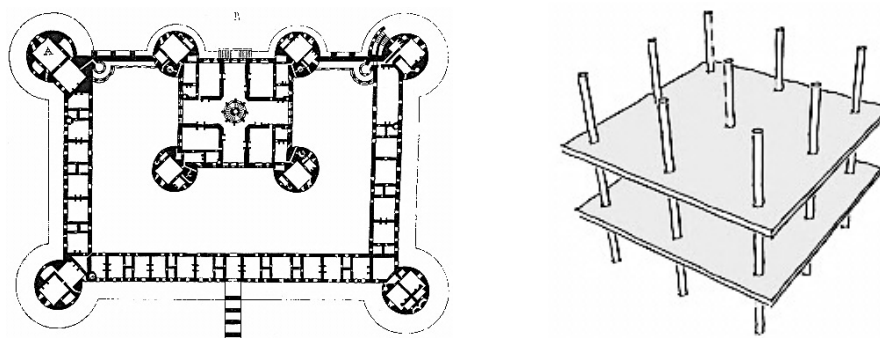


Figure 136 Figure : Deux formes différentes de « clôture » :

Plan du Château Chambord et Plan libre de l'architecture moderne.

Par le même schème « clôturer », on a dessiné un cadre presque carré pour signifier la situation comme enfermée, emprisonnée, ou pour définir un terrain borné. Ce cadre autant

qu'une partie-forme, une clef dans un caractère idéographique, est à la fois figurative et sémantique, c'est exactement la valeur et la particularité du schème par rapport à l'opérateur.

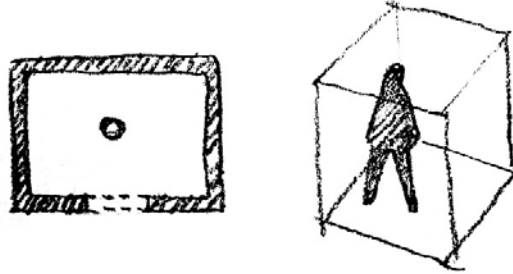


Figure 137 A gauche : Plan de la clôture ; à droite : homme emprisonné



Figure 138 Caractères figurés par « clôturer » : de gauche à droit : Enfermer, pays, jardin, retourner, champ, emprisonner (qui était figuré selon l'image d'un homme emprisonné dans une cellule).

Si le schème est l'opérateur de la conception architecturale³⁹¹, cet opérateur, H.-A. Simon l'a défini d'une façon très large : « Par opérateur, j'entends quelque processus qui changera la situation présente »³⁹² Plus précisément, Raynaud a constaté que « La seule différence notable entre les schèmes et les opérateurs de Simon est que les seconds opèrent sur le monde physique, alors que les premiers opèrent dans le cadre virtuel de la conception »³⁹³. C'est exactement cette différence qui « n'est pas insurmontable »³⁹⁴, qui confère la valeur

³⁹¹ Selon le titre de l'article de [Raynaud, 1999]

³⁹² H.-A. Simon, 1992 : 67 cité par [Raynaud, 1999], p.48.

³⁹³ [Raynaud, 1999], p.48.

³⁹⁴ Voir l'explication de [Raynaud, 1999], p.48 : Il existe de nombreuses

sémantique du schème. En dirigeant l'association des représentations figuratives, le schème éclaire aussi un aspect caché derrière la représentation formelle ou matérielle de la conception architecturale. Il guide effectivement l'association des représentations mentales.

Par définition, le schème implique un emploi de la simplicité. Chaque schème caractéristique possède un trait sémantique pertinent dont le sens est réduit au strict minimum, à un seul verbe, visant à conserver la configuration minimale du modèle à construire et laissant ainsi toute latitude au concepteur de transformer les formes simples en fonction des diverses pertinences opératoires. Par contre, si le concepteur change de schème caractéristique, le modèle architectural est détruit³⁹⁵. Cela signifie que le schème peut effectivement déterminer le modèle de base du projet architectural, un ou plusieurs schèmes constituent la conception d'un projet et le guident jusqu'au bout.

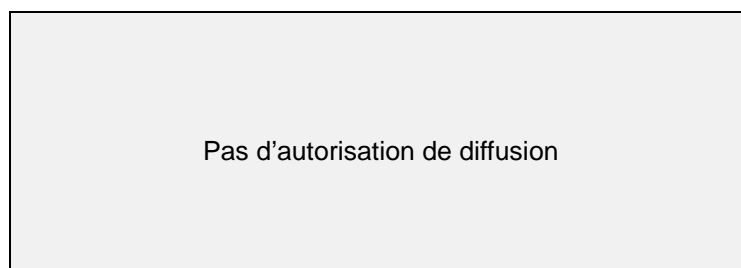


Figure 139 « insérer »

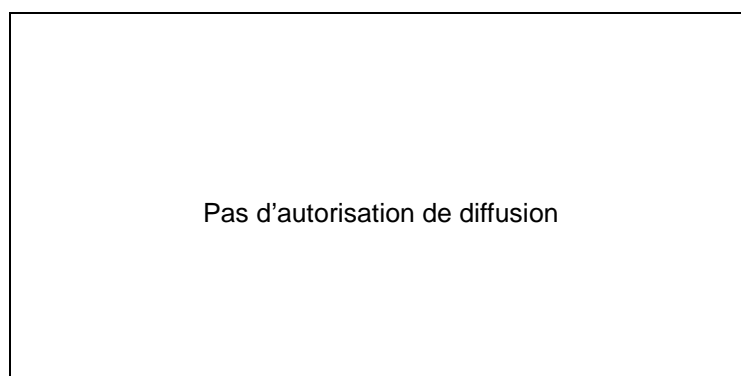


Figure 140 « tirer »

équivalents symboliques des états physiques résultant de manipulations effectives» (Denis, 1989 : 226). Il n'y a pas lieu d'opposer les actions réelles du menuisier de Simon aux actions virtuelles de l'architecte.

³⁹⁵ Cf. [Raynaud, 2002], p.176.

Par exemple, par un schème « insérer », Le Corbusier a formé le modèle de l'habitat collectif de la Cité Radieuse ; au contraire, par « tirer », Koolhaas a tiré la *Casa da Musica*. Ces deux actes, au sens plus large, peuvent être catégorisés comme le schème « ajouter » et le schème « déduire ». De cette manière, le schème donne une grande potentialité et à la fois une grande lisibilité à la conception du projet.

Le schème, en tant qu'articulation entre « trait » et « figure », entre « figure » et « figures », joue également le même rôle. Plutôt qu'un outil de communication entre concepteurs il permet en fait de rendre compte des opérations de conception. Dans l'activité de conception, des opérations expriment les changements d'états que subit tout édifice en projet : « Le processus de conception est un processus diachronique qui implique une transformation progressive de ce qui est en projet et, partant, des modèles répétés. Les opérations sont ce qui règle le passage d'un état à un autre dans un tel processus »³⁹⁶.

3.2.2 Les opérations idéographiques

Nous avons évoqué le rapport analogique que l'on peut établir entre l'écriture et l'architecture dans la première partie du texte, la création architecturale pourrait être ainsi considérée comme une création linguistique, littéraire et sémiologique, un acte d'écriture. À partir de cette connaissance, nous introduisons l'écriture figurative chinoise comme un objet de comparaison dans l'étude de ces rapports analogiques. Les procédés de formation des caractères chinois nous permettent de découvrir progressivement des points communs au niveau de la production des formes entre les deux écritures - littéraire et architecturale. Parmi ces points communs, les éléments les plus pertinents sont :

- Les modalités de conception des figures.
- La capacité à convertir des formes simples (on y pense aux traits élémentaires de l'écriture chinoise et aux formes élémentaires de l'architecture) en formes complexes.

³⁹⁶ [Boudon, 1994], p.132.

- Les possibilités de rendre les figures lisibles.

Ces modalités, se représentent par des *schèmes* que nous avons décrit au chapitre précédent. Il y a certains schèmes qui étaient partagés par les deux *écritures*, mais qui sont assez particuliers comme le montrent les exemples du dernier chapitre que nous avons sélectionnés. Par contre comme l'écrit D.Raynaud, « L'intérêt principal du comparatisme divergent est de prévenir la formation de fausses généralités, en excluant d'emblée les occurrences trop similaires »³⁹⁷. C'est exactement l'objectif de nos études entre les deux disciplines, car l'objectif n'était pas de chercher les caractéristiques communes, qui sont seulement une base d'échange et comme un point de départ, mais plutôt d'observer les différences entre les deux domaines et puis de souligner les relations que l'on peut analyser, entre deux processus de création. En partant du même point et avec un but similaire – créer une forme, intégrer le sens à la forme, chacun de ces champs emploie des « schèmes » différents.

Nous voudrions ici reprendre les études sur l'écriture chinoise et y porter un regard systématique pour pouvoir apporter un peu de lumière sur une autre forme d'écriture – celle de l'architecture.

D'après les « six écrits », six méthodes de figuration des caractères chinois (cf. ch.1.3) ont effectivement regroupés six catégories de caractères. Ceci dit, chaque méthode a produit une série de caractères, de l'unique aux multiples, des six méthodes à l'ensemble des caractères. Pourrions-nous penser que ces six méthodes de créations représentent six *modèles* (plus précisément, *modèle-source*) de configuration, qui sont produits par six « schèmes » créatifs du langage *architecturologique* ?

D'après Michel Denis, un modèle est pensé comme l'équivalent d'une « représentation analogique » qui présente un « isomorphisme structural » avec un objet ou une autre représentation, c'est-à-dire une représentation « un degré élevé de similitude structurale avec

³⁹⁷ [Raynaud, 2002], p.151

les percepts visuels »³⁹⁸. Dans le cadre d'une théorie de la conception architecturale, le modèle apparaît non seulement comme l'opérande d'une opération de conception, mais aussi comme l'ensemble des traits pertinents qui résument l'intention du concepteur quant aux propriétés spatiales qui doivent être conservées, dans le passage du « modèle-source » au « modèle-but »³⁹⁹, c'est-à-dire, dans le processus de passage des formes simples aux formes complexes.

Pour souligner encore une fois la particularité de l'écriture chinoise par rapport aux autres écritures figuratives (l'hiéroglyphe, l'écriture dongba par exemple), et aussi pour les distinguer avec les schèmes de l'architecture, nous voulons dénommer les schèmes créatifs de l'écriture chinoise : « schèmes idéographiques ». Grâce aux schèmes créatifs, l'écriture chinoise est plutôt sémantique que figurative, plutôt idéographique que pictographique. Ces schèmes n'étaient pas tout à fait créatifs, mais plutôt « expressifs » et « idéographiques ». Donc, selon les six *modèles* de l'écriture chinoise : 1/pictogrammes, 2/indicateurs, 3/idéogrammes, 4/idéo-phonogrammes, 5/transferts, 6/emprunts, nous caractérisons les six schèmes idéographiques : 1/ressembler, 2/indiquer, 3/associer, 4/dériver, 5/transférer, 6/emprunter, dont l'objectif vise l'aspect interne de la forme architecturale, car ces six schèmes d'action agiraient plutôt sur l'aspect sémantique, la signification de la forme portée. Nous allons à présent préciser le fonctionnement de chaque schème par les interprétations suivantes. Nous voulons témoigner à nouveau ici du « statut d'archilèxème de la famille des parasynonymes » des schèmes et chercher à comprendre le rapport entre schèmes et opérations.

3.2.2.1 - ressembler

Ressembler, c'est le premier schème et le schème premier pour la création des caractères chinois, il a figuré les formes élémentaires de l'écriture qui sont la base de l'ensemble des sinogrammes. Ressembler, est donc le premier pas de la création des caractères, il serait également le premier pas de toutes les autres activités créatives car une forme nouvelle ne

³⁹⁸ [Denis, 1989], p.74.

³⁹⁹ Voir [Raynaud, 2002], p.172.

pourrait pas être inventée depuis zéro. Il y a certainement eu un objet de référence dans le monde réel qui a donné le modèle ou l'idée à la genèse de forme nouvelle, on pourrait dire que toutes les formes nouvelles étaient basées sur les formes existantes. L'acte de ressembler, avec les différents degrés de similitude, produit des formes nouvelles. Par ce procédé de création, on a eu la première série des caractères, les pictogrammes, un modèle qui est le plus proche de la peinture, et qui était nommé en chinois « ressembler à la forme » (象形). Nous découvrons, d'après ce modèle pictographique, une famille de parasyonymes comme *imiter*, *copier*, *simuler*, *évoquer*, *rapprocher*, *comparer*, etc., qui pourraient être représenté par un schème « ressembler », verbe le plus courant et le plus pertinent pour décrire le modèle pictographique. Cette façon de « ressembler » ne consistait pas simplement à copier la figure de l'objet réel, mais plutôt à imiter les caractéristiques principales de l'objet, à ressembler à l'esprit interne de l'objet. Nous faisons une petite comparaison entre la figure de l'hiéroglyphe et celle du pictogramme chinois pour voir la caractéristique formelle du schème « ressembler » dans l'image ci-dessous (fig. 141). Les figures à gauche sont les hiéroglyphes, les figures à droite sont les pictogrammes aux différentes étapes chronologiques.

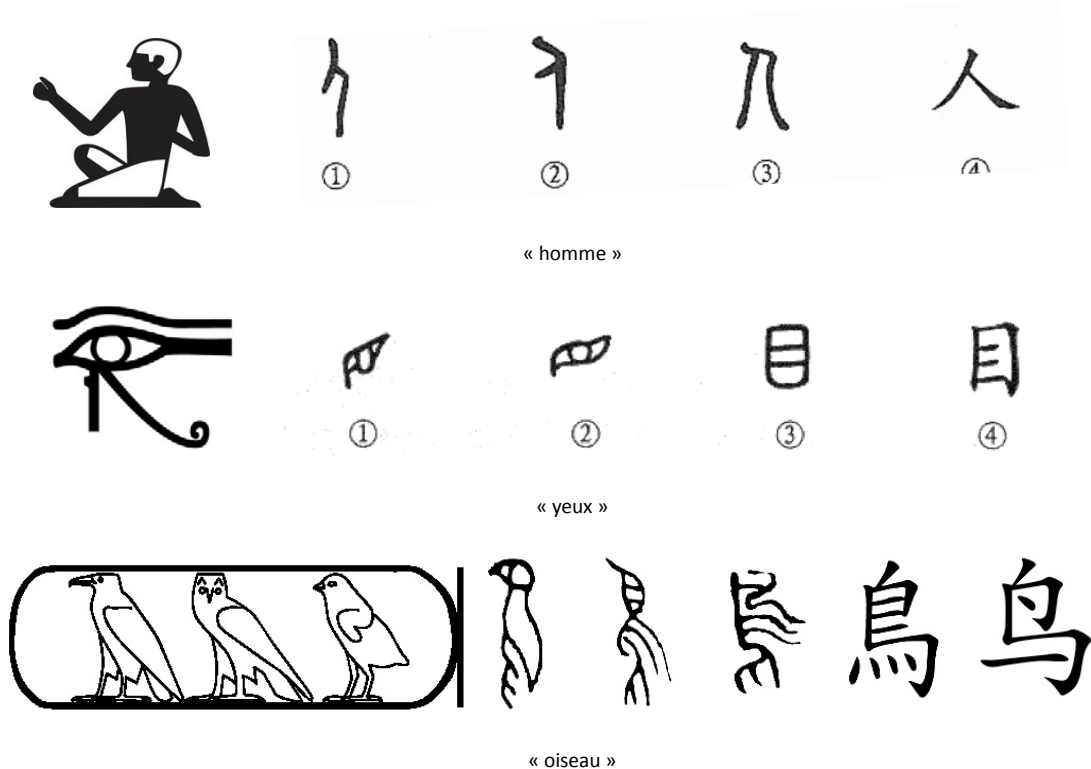


Figure 141 comparaisons entre hiéroglyphes et pictogrammes

La comparaison entre les deux écritures pictographiques en haut montre que pourquoi nous employons le schème « ressembler » pour caractériser le pictogramme chinois, qui a démontré plus que l'effet d'imitation de l'objet réel, surtout un extrait saisissant des traits principaux de l'objet ou de la scène réelle. Par conséquent, de l'objet réel au caractère inventé, du modèle pictographique au caractère pictographique, nous plaçons le schème « ressembler » au cœur du processus de création pictographique. Au plan pratique, le schème « ressembler » se réalise par une série d'opérations de « ressemblance » : comparaison, imitation, symbolisation, qui constituent une origine de la rhétorique de la littérature chinoise. De plus, comme nous l'avons présenté plus haut comment, l'art calligraphique a ajouté à l'écriture une nouvelle qualité expressive, esthétique et sémantique. Depuis cette étape, l'écriture chinoise commençait à posséder simultanément une qualité pratique et artistique, et évoquait l'effet analogique entre l'écriture elle-même et le sens de l'écriture. Autant qu'une représentation graphique, en comparaison avec l'écriture chinoise, l'écriture architecturale semble plus rapprochée de celle de la calligraphie, qui est pareillement une pratique, une technique et un art.

En architecture, comme en écriture chinoise, le schème « ressembler » s'effectuait depuis l'architecture antique, néanmoins il a été rejeté ou ignoré depuis l'ère moderne car il était souvent considéré comme une acte archaïque et « sans originalité ». Nous ne voudrions pas discuter ce sujet qui a été suffisamment traité dans la première partie, l'importance que nous voudrions souligner est celle du schème « ressembler » qui a bâti la fondation de l'ensemble de l'écriture chinoise, après qu'il ait influencé l'art de la calligraphie et de la littérature, et continué à produire des formes nouvelles en divers arts pendant cinq mille ans. Comment pourrions-nous, les architectes, les concepteurs contemporains, poser alors un regard partial sur lui ?

Comme l'a dit Peter Zumthor pour décrire sa philosophie, « je pense qu'on a plus de chance de trouver le beau si l'on n'y travaille pas directement, [...] La beauté en architecture découle de l'aspect pratique. [...] Si l'on fait ce que l'on a à faire, on aboutit à un résultat qui est peut-être

inexplicable, mais qui, avec un peu de chance, se rapporte à la vie »⁴⁰⁰. L'essentiel de la conception n'est pas de poursuivre l'originalité, mais plutôt la bonne qualité de la fabrication, la lisibilité de l'objet conçu ainsi que la facilité de l'utilisation. Ce sont les éléments fondamentaux de l'originalité, on pourrait l'appeler le sens de l'originalité. Steve Jobs a expliqué que l'innovation n'est pas la particularité de Apple par rapport aux autres, mais que c'était plutôt l'esprit humain de l'innovation qui provoquait la résonance⁴⁰¹. Le « ressembler » consiste donc à apprendre l'esprit de l'objet référentiel et à recréer une ressemblance au sens interne.

Nous prenons ici un exemple architectural dans lequel l'architecte a interprété une « ressemblance » avec l'architecture traditionnelle. Dans ce projet, l'architecte a emprunté l'image de l'habitat traditionnel pour produire de l'architecture contemporaine. Pourtant ce n'est pas une copie fidèle de la maison traditionnelle, seulement on a l'impression que le profil des toits et leur implantation ont l'air d'une architecture chinoise. Les objets rouges nous donnent l'image des lanternes chinoises, et l'ensemble de l'ambiance rend une expression de l'architecture chinoise par une construction absolument contemporaine. Il s'agit ici d'une architecture iconique.

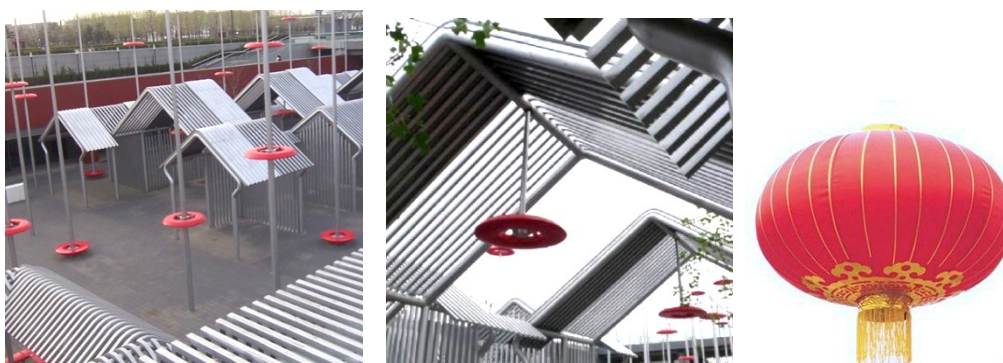


Figure 142 Un projet des « 7 cours », Pékin, 2009.

⁴⁰⁰ [Michael Kimmelman, 2011], p.40.

⁴⁰¹ cf. Steve Jobs : « There are a lot of people innovating, and that's not the main distinction of my career. The reason Apple resonates with people is that there's a deep current of humanity in our innovation. » in Walter Isaacson, *Steve Jobs*, 2011. ch.42.

De la même manière, le schème « ressembler » serait également le premier pas et le pas premier pour la figuration et la conception de l'architecture. Parce que quand l'architecte commence à concevoir un bâtiment, « je voudrais qu'il ressemblera à ... », par là le ton global du projet est déterminé, si l'on change l'objet du schème alors le projet changera.

3.2.2.2 - indiquer

Nous savons que ce schème est à la base des caractères pictographiques, les autres caractères ont été recréés. Strictement dit, il n'y a que les pictogrammes qui sont de l'invention, les autres sont des créations des pictogrammes. Alors, à partir des caractères existants, quelle est la façon la plus simple pour en créer de nouveaux ? Les caractères indicatifs nous le montreront.

En ajoutant simplement un point ou un trait sur un pictogramme, un nouveau sens prend naissance. Le lieu où le trait est ajouté *signale* le nouvel état de l'objet (voir des exemples au ch.1.3.2 et la figure ci-dessous) et permet d'« indiquer » les positions, les directions. En fait, ce schème « indiquer » est assez semblable au fait d'ajouter une flèche ou un highlight sur une figure existante pour faire *remarquer* le lieu que l'on veut montrer ou souligner. Ce n'est pas un schème créatif, on indique, on signale, cependant ça produit quand même de nouvelles figures. Le schème « indiquer » pourrait être considéré comme une manière de souligner, de mettre en évidence quelque chose.



Figure 143 de gauche à droite : un (ou signifiait l'horizon), bouche (ou surface carrée), bois (ou arbre)



Figure 144 sur les trois pictogrammes en haut, les caractères indicatifs de gauche à droit :

Haut (ou monter), bas (ou descendre), central, dire, racine, fin.

Les traits en noir sont ajoutés pour « indiquer » un état.

Alors, est-ce que la conception en architecture a besoin de ce schème « indiquer » ? Certainement oui. Surtout au plan fonctionnel dans un projet, il faut bien indiquer les usages de chaque partie, par exemple, où se trouve l'entrée, où est l'escalier, quelle est la fonction de l'espace? Justement comme dans les cas des caractères indicatifs, le schème « indiquer » dans la conception architecturale ne vise pas à créer une forme, mais à faire remarquer des sens en ajoutant un signe, qui pourrait être une couleur, un matériau, une enseigne, un élément architectural etc. De tels signes ne produisent pas la masse du bâtiment, mais sont comme des « idées formelles », ils pourraient complètement changer la qualité, le tempérament, le sens du même bâtiment. Même au plan esthétique, le schème « indiquer » serait indispensable pour ajouter un « highlight » à la forme. En un mot, « indiquer » c'est pour être remarqué, vice versa. Souvent, une architecture ne manque que d'être « indiquée ».

3.2.2.3 - associer

Naturellement, quand l' « indiquer » n'était pas suffisant pour s'exprimer, « associer » les mots que l'on connaissait était une manière rapide et efficace de produire du sens. Avant d'entrer dans le sujet, nous voudrions expliquer notre vocabulaire sur ce schème. Evidemment, associer est le parasynonyme d'une série des mots comme : composer, combiner, réunir, rassembler, relier, etc. Or ce n'est pas arbitraire que nous sélectionnons enfin le mot « associer » pour décrire le modèle idéographique. Nous voudrions souligner que la particularité du modèle idéographique n'est pas seulement une *composition des formes*, mais une *association des idées*, c'est pourquoi cette catégorie des caractères était nommée les « idéogrammes ».

D'après les études sur les idéogrammes (cf. ch.1.3.3), nous observons que les idéogrammes étaient structurés par des opérations de juxtaposition, superposition, intersection, symétrisation, intégration etc. Surtout la juxtaposition, la superposition et l'intégration sont les trois opérations les plus fréquentes, voyons quelques idéogrammes et les schémas correspondants :

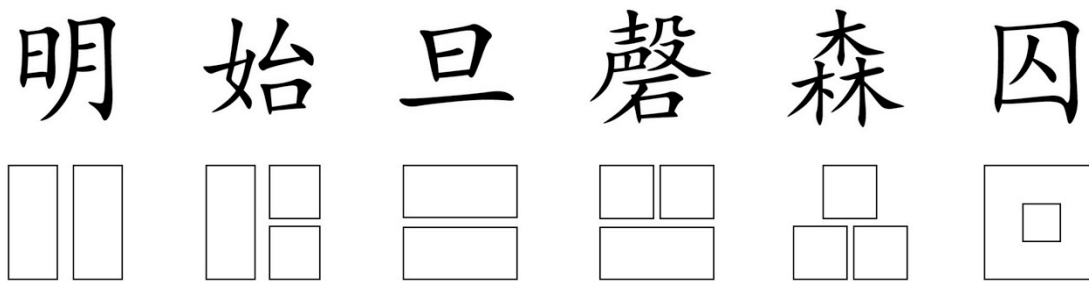


Figure 145 formes principales de l'association : juxtaposition en deux, juxtaposition en trois et plus, super position en deux, superposition en trois et plus, répétition en trois, intégration

Quant à l'architecture, nous avons déjà pris l'exemple de l'habitat traditionnel chinois pour démontrer que l'opération de « répétition » pourrait être considérée comme une sorte de la « superposition ». En fait, quelle que soit l'opération, le but essentiel du schème « associer » serait de mettre en rapport les différents composants d'un caractère, à savoir que chaque composant est un caractère pictographique ou indicatif et ils s'associent pour décrire un état, un événement, et la condition de l'association est que celle-ci produise un rapport raisonnable, logique et conventionnel. C'était justement l'appui du choix des opérations : juxtaposition ou superposition, à gauche ou à droite, en haut ou en bas. La position de chaque composant dépend du rapport interne entre les objets signifiants. Il faut comprendre que, associer les caractères connus vise à associer des idées et reproduire une nouvelle idée complexe. Dans la même logique en architecture, composer les formes connues vise à associer des idées simples et recréer des idées complexes. La difficulté serait alors de mettre en rapport les différentes parties et d'exprimer plus efficacement ce que l'on veut. Sans doute la composition est une opération plus fréquente et plus fondamentale, or le schème « associer » pour la conception d'architecture est supérieur au fait de composer des formes simples pour obtenir une forme complexe, son intérêt se trouve dans l'association des idées qui va donner une richesse sémantique à la lisibilité de l'œuvre d'architecture.

3.2.2.4 - dériver

Nous avons remarqué, parmi l'ensemble des caractères chinois que la plus grande partie – plus de 80% des caractères – est issue du modèle pictophonétique. L'apparition de ce modèle

signifie la fin du système figuratif, en raison de l'introduction de l'élément sonore, la formation des nouveaux caractères constitue une partie-forme et une partie-son, la partie-forme a représenté la catégorie générale, et la partie-son a complété davantage la signification et donné sa prononciation au caractère. Ce qui est relié à notre propos ici, serait la multiplication des caractères depuis la partie-forme. Une même partie-forme, soit un caractère pictographique, indicatif ou idéographique, permet de dériver une série de caractères selon une certaine propriété commune (cf. ch.1.4.1). Nous définissons le schème « dériver » comme celui qui peut caractériser cette manière de variation. « Dériver », selon la définition linguistique, consiste à « former un mot à partir d'un autre au moyen de la dérivation »⁴⁰². D'ailleurs, comme les schèmes précédents, l'opération de « dérivation » souligne la transformation du sens. Par contre, au niveau pratique, le schème « dériver » contient non seulement une opération « dérivation » mais encore des opérations complémentaires comme recombinaison, addition etc.

Du point de vue de l'architecture, *dérivée*, est un acte qui consiste à décomposer un objet ou un espace en éléments d'espace d'un niveau inférieur. Si nous l'expliquons par la « dérivation » des idéo-phonogrammes, c'est une transformation d'une figure individuelle et indépendante dont une partie est composée de la nouvelle figure. La figure originale définit ainsi la nature générale de la nouvelle.

Dans le schème « dériver », la figure effectue un processus de transformation de la forme unique aux formes multiples, du simple au complexe. Quant à la conception de l'architecture, le niveau des figures spatiales peut éventuellement être choisi comme point de départ de la construction d'un nombre limité d'objets topologiques. On voit par exemple en géométrie que le choix du carré comme figure de base satisfait le mieux à la règle de la simplicité de la description, car c'est à partir du carré que le nombre le plus élevé de règles de dérivation peut être formulé de la façon la plus simple⁴⁰³.

⁴⁰² Voir la définition sur le site CNRTL. : <http://www.cnrtl.fr/>

⁴⁰³ Cf. [A.J.Greimas et al., 1979], p.34.

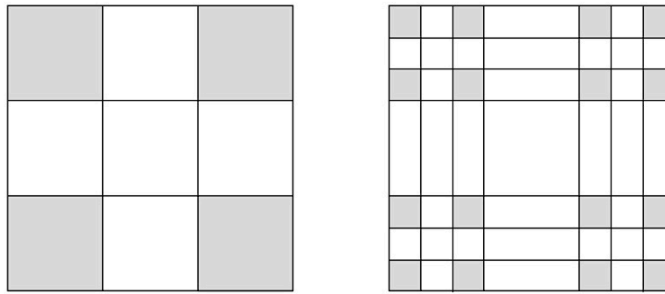


Figure 146 Formule simple : la dérivation à partir du carré

Si, comme le modèle pictophonétique, les catégories spatiales sont susceptibles de générer les figures dérivées, peuvent produire des figures composées ou configurations, une hiérarchie d'unités spatiales s'instaure ainsi à la suite de la décomposition et de la surcomposition de la figure choisie comme structure de base. Selon l'explication de A.J. Greimas⁴⁰⁴, la reconnaissance de ce troisième niveau de surcomposition apparaît comme le prolongement attendu du processus générateur de l'« ensemble architectural ». Celui-ci peut être produit soit par une configuration (= la croix sur la figure ci-dessus) soit par l'arrêt de la génération au niveau des figures simples (= un bâtiment carré), soit enfin, par la coordination de deux figures (= deux bâtiments carrés juxtaposés).

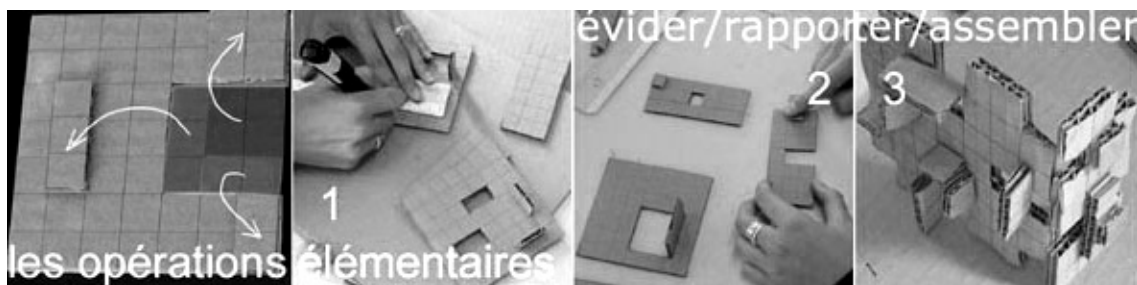


Figure 147 Démarches de l'exercice, © D. Estevez

Pour avoir une connaissance plus claire de la valeur pratique du schème dans le processus de conception, nous pouvons prendre l'exemple des exercices d'étudiants portant sur la fabrication et la représentation d'un objet architectural en employant un système de grille

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.35.

prédéfinie (fig.147, fig.148)⁴⁰⁵. Avec le même matériau, la même grille plane à mailles carrées, depuis un point de départ commun et à travers différentes lectures puis diverses écritures, il s'agissait de fabriquer une série de maquettes ayant un « caractère » différent. Cet exemple montre l'efficacité de la grille, « comme outil de lecture et de l'écriture de la forme »⁴⁰⁶, également en tant qu'outil pour la dérivation de la forme.

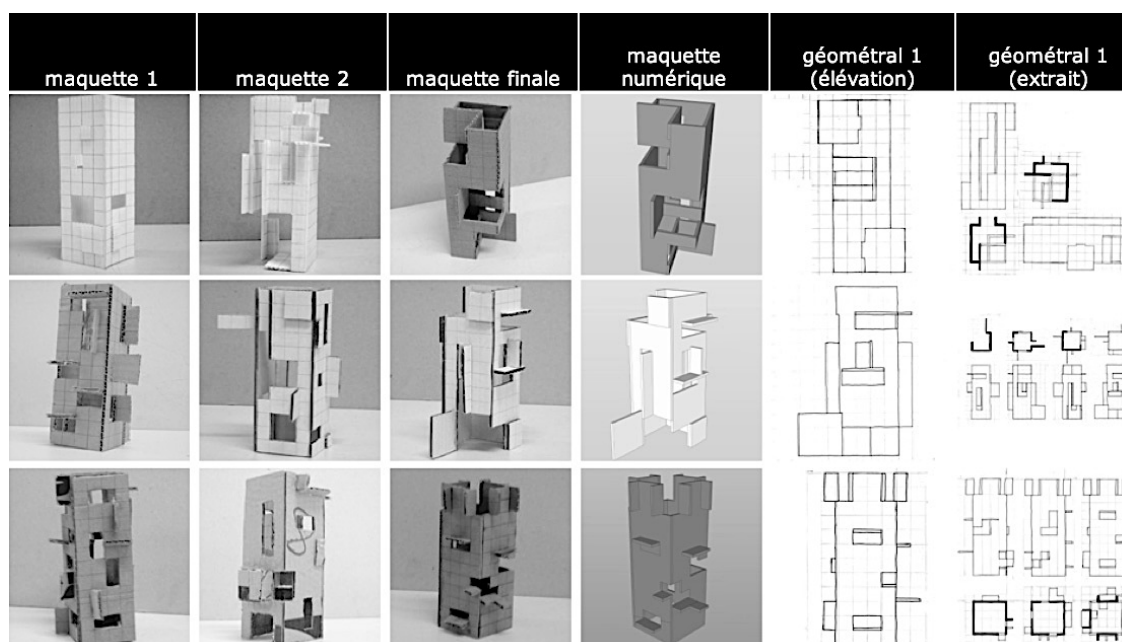


Figure 148 Processus de transformation de la maquette, © D.Estevez

Par rapport au schème « associer » qui recompose plusieurs formes en une seule afin de réunir différentes idées ensemble et représenter la nouvelle idée, le schème « dériver » commence au contraire par une forme puis s'attache aux autres formes à caractériser ou catégoriser. Il part de l'unique pour aller au multiple. La nouvelle forme peut être nettement distinguée de la forme originale et le nouveau sens en sera donc probablement différent. Précisément, depuis le schème « dériver », la modalité de la conception évolue « du niveau figuratif au niveau configuratif, de la grammaire phrastique à la grammaire discursive : si la

⁴⁰⁵ Travaux d'étudiants de l'école d'architecture de Toulouse, enseignant responsable : D. Estevez. Voir le site des ateliers coo4 : <http://w3.toulouse.archi.fr/li2a/ac/index.html>

⁴⁰⁶ D.Estevez, texte sur le site : <http://w3.toulouse.archi.fr/li2a/ac/index.html>

dérivation est une procédure de la décomposition de l'énoncé (les figures pourraient être assimilées aux énoncés sémantiques), la surcomposition d'unités de base produit des configurations correspondant aux expansions des énoncés en discours, étant entendu que, le niveau discursif une fois reconnu, l'énoncé-figure est déjà une unité discursive, substituable au discours entier en expansion »⁴⁰⁷. Dans ce sens, la figure initiale (soit la partie-forme, la clef du caractère pictophonétique) pour la conception architecturale pourrait être considérée comme point de départ de la génération des nouvelles formes architecturales, c'est à dire comme un outil d'aide pour la dérivation de la forme. Ici, le sens initial, malgré sa lisibilité dans la forme finale, serait un choix déterminant et une condition préalable pour le schème « dériver ». « Dériver » est donc fondé sur une figure-clef associée à des figures-sonores, « associer » assemble deux ou plusieurs figures. Ces deux schèmes sont tous composés de plus de deux figures existantes.

3.2.2.5 - transférer

Transférer signifie faire passer quelque chose d'un lieu dans un autre. Dans notre contexte, il s'agit de faire passer une partie de la forme et une signification partielle ou entière, de la figure originaire dans la nouvelle figure. Généralement, le schème « transférer » consiste à transférer le sens du caractère existant à configurer vers un nouveau caractère en transformant la forme existante.

Par exemple, de 爪 (nom, « serres », griffes de rapaces) au 抓 (verbe, « serrer »), on ajoutait une partie-forme à gauche qui est la transfiguration de la forme originaire signifiant la main. Dans ce processus de création, aucune autre figure ne se rajoute, ce que l'on a ajouté serait la transfiguration d'une partie ou de la totalité de la forme originaire. Par la partie ajoutée, le sens de la nouvelle figure sera plus concret qu'avant. Le schème « transférer » offre en effet une précision et un enrichissement des mots. De ce fait, le schème « transférer » s'effectue par des opérations comme décomposition-recomposition, transformation et métaphore (transférer le sens d'un vers l'autre).

⁴⁰⁷ [A.J.Greimas et al., 1979], p.35.

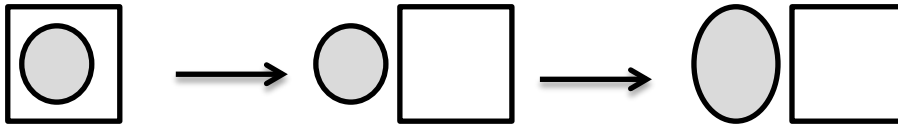


Figure 149 Schéma « transférer »

Visuellement, le parcours de « transférer » pourrait schématisé comme le tableau ci-dessus (fig.149). La figure originale est décomposée, (transformée) et puis recomposée. Nous pouvons trouver le même parcours de transformation dans la conception de P.Eisenman, la transformation de forme est un sujet central dans les œuvres d'Eisenman (fig.150), mais elle se présente comme une transformation des situations des éléments constructifs plutôt qu'une véritable transfiguration au sens de l'écriture chinoise.



Figure 150 Parcours de « transférer » chez Eisenman

D'ailleurs, le schème « transférer » en architecture pourrait encore s'interpréter comme une transformation de l'usage. Nous prenons un exemple dans lequel l'élément constructif transfère son usage traditionnel : la tuile, un élément de construction habituellement utilisé comme pièce de couverture. Dans ce projet architectural (fig.151), la tuile a reçu un nouvel usage, qui est devenu le mur, le banc, le pavé et l'enveloppe de bâtiment. En plus, la tuile en

tant que représentation traditionnelle en architecture, peut sous-entendre une telle interprétation contemporaine.

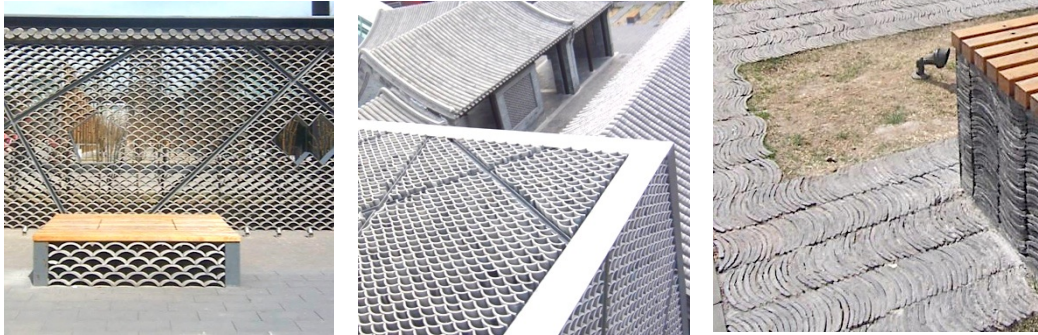


Figure 151 Un projet des « 7 cours », pékin, 2009.

Autant qu'un schème de transformation, parfois ce que l'on a besoins est de *transférer* et non *transformer*.

3.2.2.6 - *emprunter*

Ce dernier schème est également le dernier moyen pour produire les caractères chinois : si l'on n'a plus de moyen pour l'invention alors on pourrait se borner à emprunter les caractères existants. Néanmoins, entre le caractère que l'on a emprunté et celui que l'on voudrait reproduire, il existe certainement un lien sonore, formel et sémantique à repérer. Sous l'angle rhétorique, c'est un procédé de la métonymie, qui était largement employé dans le domaine des arts. Le schème « emprunter » pour la création artistique, consiste à prendre la forme ailleurs et de la faire sienne avec un lien plutôt sémantique. Le contenu pourrait être un style, des idées, des mots, des expressions, des images etc. On peut regarder les exemples remarquables comme le ready-made dans l'histoire de l'art contemporain, le néoclassicisme, l'éclectisme dans l'histoire de l'architecture. On pourrait dire que le schème « emprunter » est un acte permanent pour la recréation d'un œuvre d'art ou d'architecture.

Nous voyons ci-dessous quelques exemples architecturaux ou urbains qui ont emprunté des objets traditionnels pour représenter dans l'architecture une connotation de la culture chinoise.



Figure 152 « Tambour, Carillon, Flûte » : un projet des « 7 cours », Pékin, 2009

Par exemple, les instruments musicaux utilisés dans cet édifice (Tambour, Carillon, Flûte, voir fig.152) sont les instruments traditionnels de la musique chinoise. Sans abstraction, sans transfiguration, les instruments sont directement empruntés pour constituer des éléments de construction et de décoration. Par la substitution des matériaux, la modification de la proportion, des tambours et des carillons en tailles variées ont remplis les enveloppes de parois verticales, par l'agrandissement et la répétition, des flûtes sont devenues la conduite et la séparation spatiale. Dans ce projet, l'identité culturelle, la signification des figures est tout à fait lisible et compréhensible pour les spectateurs, les objets urbains font un signe culturel, de cette manière, l'architecture parle chinois.

Ressembler, indiquer, associer, dériver, transférer, emprunter, depuis les six modèles de l'écriture chinoise, nous avons observé ces six schèmes idéographiques (au sens originaire : utilisant des signes graphiques qui représentent une idée) qui constituent un système méthodologique de sémantisation pour l'architecture. Parmi eux, le schème premier est « ressembler » qui est, en fait, à l'origine de tous les caractères chinois, les autres continuent à se compléter pour mieux s'exprimer. Les six schèmes ont créé des milliers et des milliers de caractères chinois, pareillement, nous pourrions imaginer qu'ils puissent nous inspirer à créer plus de formes pour la représentation architecturale.

4. Deuxième hypothèse : « si le bâtiment parlait chinois... »

À la suite de l'hypothèse « si le bâtiment parlait, il parlerait chinois », nous avons étudié la figuration et la conception de l'écriture chinoise, durant ce parcours, nous avons observé « la même articulation des échelles architecturologiques sur l'architecture comme sur la langue graphique chinoise. [...] La langue graphique chinoise constitue un objet architecturologique, [...]»⁴⁰⁸. Dans ce sens, l'écriture chinoise peut être comprise comme « modèle de connaissance heuristique », elle est basée sur « la combinaison d'éléments simples »⁴⁰⁹. Depuis des traits, les cinq traits élémentaires qui ont formé les caractères simples, jusqu'aux caractères complexes qui sont la combinaison des caractères simples, l'ensemble des caractères constituent un système de combinaisons. Ainsi, dans sa recherche, Jacques Gernet a révélé que « la pensée chinoise serait bien une pensée combinatoire » et souligné « l'importance de la forme la plus simple dans la logique combinatoire »⁴¹⁰. Effectivement, les arts traditionnels chinois ont été plus ou moins influencés par cette pensée, ils sont les arts des traits, qui se présentaient principalement par la peinture et la calligraphie. Selon Lothar Ledderose, un historien d'art contemporain, « cela aurait pu être le modèle des grands systèmes d'assemblages qu'on observe en Chine, depuis les origines, dans des productions artistiques de masse et souvent de haut niveau »⁴¹¹.

En poursuivant cette analyse, à partir des six modèles de la formation des caractères chinois, nous avons résumé six schèmes idéographiques qui ont regroupé les cinq traits élémentaires et créé un bon nombre de caractères chinois. Utiliser des traits en nombre limité pour produire des caractères en nombre infini, depuis les formes simples aux formes complexes, c'est, justement cela la règle de formation des sinogrammes. Nous trouvons ici que la langue chinoise est basée sur le principe de la simplicité. En fait il existe plus de cent mille caractères chinois selon le dictionnaire officiel, mais ce que les chinois utilisent au quotidien

⁴⁰⁸ [Raynaud, 2002], p.188.

⁴⁰⁹ [Alleton, 2008], p.87.

⁴¹⁰ [Gerne, 2003], p.41-42.

⁴¹¹ *Ibid.*, p.87.

correspond plus ou moins à deux mille caractères, qui sont pourtant suffisants pour la communication. Pourquoi ? Parce qu'avec la connaissance de la formation des sinogrammes, nous pourrions reconnaître à peu près le sens en lisant des mots inconnus. La simplicité réside non seulement dans la formation, ainsi que dans la grammaire. « Le chinois ignorant toute distinction formelle entre ce que nous appelons verbe, substantif, adjectif, adverbe, pronom ... En effet, tout mot – et cela apparaît avec évidence dans la langue écrite – peut fonctionner virtuellement comme substantif, verbe, adverbe ou adjectif. Fonction et sens dépendent uniquement du contexte de l'ordre des mots »⁴¹². De plus, grâce à leur nature graphique, les caractères chinois sont reconnaissables dans n'importe quel ordre de lecture, vous pourriez lire de gauche à droite ou de droite à gauche, ou bien depuis le haut jusqu'en bas ou l'inverse. Par rapport aux autres langages, le chinois est gagné en « concision, simplicité et force de suggestion »⁴¹³.

Or la simplicité ne contredit pas la complexité. Les formes élémentaires peuvent être simples, les manières de figuration peuvent être simples, les formes produites peuvent être très complexes, très diverses. Ainsi, d'après Jacques Gernet, « ce qui fait la grande difficulté du chinois – c'est son excessive simplicité ». Comme dans l'écriture et les arts traditionnels, l'architecture traditionnelle chinoise prend la même piste. Les concepts essentiels viennent toujours de l'élément simple, comme le trait.

Nous savons bien que la construction traditionnelle en bois était un système de « poutres et poteaux », qui sont comme des traits simples du point de vue graphique. Une structure en bois contient des composantes en différentes mesures, nous voyons l'emploi des « traits » dans la petite construction comme « Dougong » (斗拱, fig.154), la grande construction comme un bâtiment entier, ou dans une construction du pont (fig.153). L'unité de construction la plus petite - une pièce de construction en bois, peut être prise comme un « bâton », c'est-à-dire comme un « trait ».

⁴¹² [Gernet, 2003], p.23.

⁴¹³ *Ibid.*

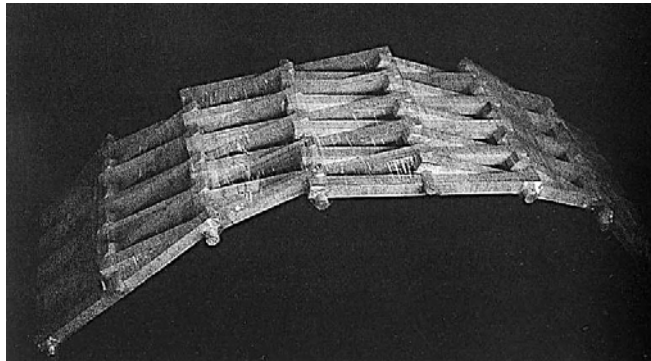


Figure 153 La maquette du pont, © Xiong Bingming

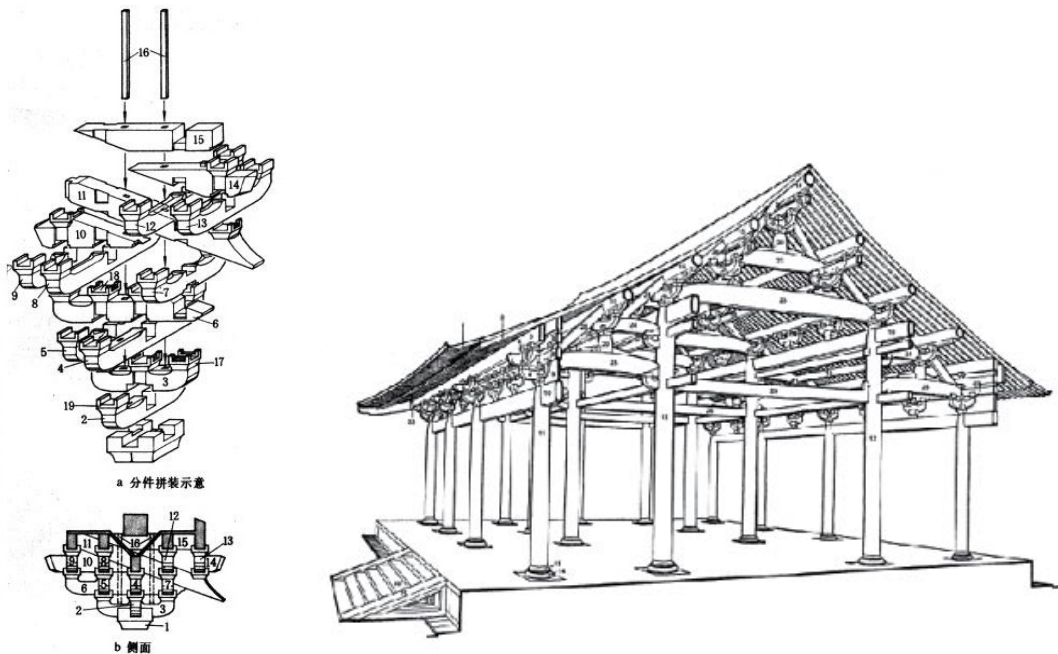


Figure 154 à gauche : une composante de construction « Dougong » ;

à droite : la construction entier en bois.

Une autre représentation du « trait » dans l'architecture traditionnelle est l'axe central. Il n'y probablement pas d'autre culture qui, comme celle de la Chine, mettait un tel accent sur l'axe central dans le plan urbain ou architectural. Que-ce que le projet urbain en Chine ? Au temps antique, il ne consistait qu'à déterminer la situation de l'axe central, une fois l'axe positionné alors le projet était presque fini. Où se pose l'axe, combien de longueur faut-il, c'est le contenu principal du projet urbain, vraiment simple. Pour que le niveau d'hierarchie soit plus élevé, il suffisait que l'axe central soit plus long. Le plan urbain est composé par des axes soit

longs soit courts, soit centraux soit secondaires. Si nous observons le plan du Pékin d'il y a cent ans avant, ou bien le plan de la Cité interdite (fig.155), c'était exactement comme ça.

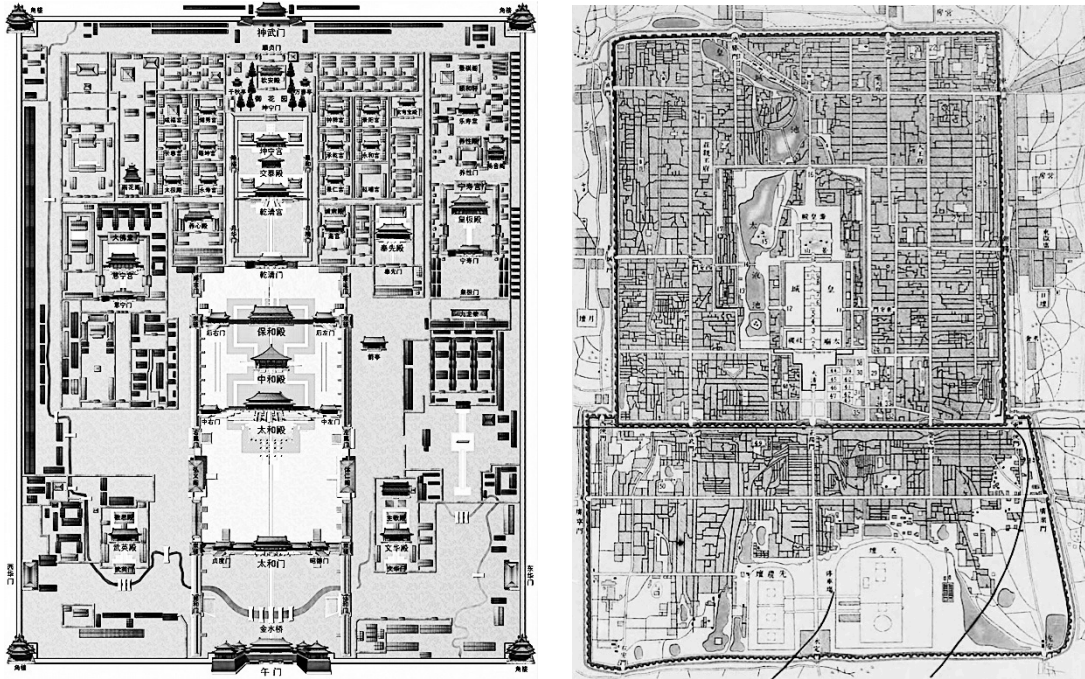


Figure 155 A gauche : le plan de la Cité interdite, à droite : le plan du Pékin.

De l'écriture aux arts, à l'architecture, nous trouvons une particularité commune de la culture chinoise : la simplicité.

C'est d'abord une simplicité fondée sur la « logique combinatoire »⁴¹⁴. Dans la culture chinoise, le système de symboles du *livre des mutations*⁴¹⁵, la langue, l'écriture même, faite de signes simples et d'assemblages de signes simples, sont de type combinatoire. Cela est déjà apparu dans *le livre des mutations*, la plus ancienne philosophie chinoise : « Le Taiji engendre deux pôles, deux pôles produisent quatre images, les quatre images génèrent huit trigrammes »⁴¹⁶. De la même logique, la philosophie taoïste a proposé : « L'un au deux, le deux

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ 易经 Yijing, Livre de Yi ou Livre de mutation (-1027,-256 av JC).

⁴¹⁶ 易经 Yijing : « 易有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦. »

au trois, le trois à tous les êtres »⁴¹⁷. Ainsi, cette manière de combinaison et de multiplication, cette philosophie créative a beaucoup influencé la culture chinoise pendant plus de deux mille ans, elle a formé une culture assez simple mais à la fois complexe.

De plus, cette simplicité s'accorde bien avec le concept de Mies van der Rohe : « less is more », et si de nombreux architectes chinois aiment beaucoup les œuvres de Mies, c'est aussi parce que la culture chinoise demande et apprécie la simplicité – une simplicité qui peut produire une extrême complexité.

Néanmoins, ce n'est pas une simplicité grossière, nous voulons développer cette notion par la définition de l'écrivain chinois Li Yu (李漁), qui a convenablement expliqué la « simplicité » dans l'art chinois : « bannir en priorité toute prétention et s'en tenir, selon ses moyens, à un agréable et pratique nécessaire, ou, le cas échéant, à un nécessaire qu'on rendra progressivement agréable. Tout sera donc conçu et réalisé de façon légère, esthétique et poétique »⁴¹⁸. Une simplicité *légère, esthétique, poétique*, ne serait-ce pas là les caractéristiques de l'architecture « contemporaine » que l'on voudrait rechercher ?

Par conséquent, en prolongeant l'hypothèse précédente, nous en proposons donc une autre : **si le bâtiment parlait, il parlerait une langue formellement simple**⁴¹⁹. Par rapport à l'hypothèse d'Alain Farel : « l'architecture est intrinsèquement complexe, et [...] il est temps de reconnaître cette complexité », nous avons envisagé parallèlement l'hypothèse supplémentaire à savoir que l'architecture est formellement simple, et qu'il est temps de reconnaître cette simplicité. Cela est sans doute audacieux mais comme dit Leonardo da Vinci, « La simplicité est la sophistication ultime ». L'écriture chinoise apparaît compliquée, mais elle est effectivement simple d'après nos études ; l'architecture est complexe, mais il faut trouver

⁴¹⁷ 老子, 道德经. Lao Tseu, DaoDeJing, 600 av. J.-C. Au chapitre 42 : « Le Dao donne naissance à l'un, l'un au deux, le deux au trois, le trois aux dix-mille choses et êtres, les dix-mille choses et êtres supportent le yang et embrassent le yin. »

⁴¹⁸ [Dars, 2009], p.59.

⁴¹⁹ Voir la notion de « simple » in [Jolles, 1972] : « Toutes les fois qu'une activité de l'esprit amène la multiplicité et la diversité de l'être et des événements à se cristalliser pour prendre une certaine figure, toutes les fois que cette diversité saisie par la langue dans ses éléments premiers et indivisibles, et devenue production du langage peut à la fois vouloir dire et signifier l'être et l'événement, nous dirons qu'il y a naissance d'une Forme simple ». p.42

les pistes simples et rapides pour accéder à l'objectif commandé. Espérons que ce que nous avons découvert du duo de l'écriture chinoise et architecturale pourra nous pousser vers la simplicité que nous recherchons.

A partir de là, nous pouvons commencer à examiner, à expérimenter, à enseigner, à apprendre comment s'effectuera ce que nous avons étudié dans la pratique graphique, quel est l'intérêt de nos recherches pour l'activité pédagogique ?

3ème Partie :

EXPÉRIMENTATION EN PÉDAGOGIE

expérimenter, analyser, interpréter

« Un tel système d'écriture – et la conception du signe qui le sous-tend – a conditionnée Chine tout en ensemble de pratiques signifiantes telles que – outre la poésie – la calligraphie, la peinture, les mythes, et, dans une certaine mesure, la musique. [...] un artiste s'adonne à la triple pratique poésie-calligraphie-peinture comme à un art complet »⁴²⁰. Dans cette « triple pratique », nous allons étudier davantage : « l'extrême proximité entre visible et lisible »⁴²¹ ; l'aspect visuel de la calligraphie et la transition de l'écriture à la calligraphie, d'un outil pratique à un art visuel ; les manières de la représentation de la peinture chinoise : les techniques, les couleurs et la mise en page ; l'utilisation des éléments graphiques par la poésie et les rapports « image – texte », « idée – scène »⁴²² dans les œuvres poétiques. De ce corpus complexe, nous tenterons de mettre en lumière l'essence commune entre l'écriture et l'art : l'essence et l'esprit inhérent à leur représentation : la simplicité, d'une manière d'« écrire l'idée ».

- Notes sur « les arts du pinceau »⁴²³

⁴²⁰ [Cheng, F. 1977], p.15

⁴²¹ [Kerlan-Stephens & Sakai, 2006], p.12

⁴²² « idée-scène », le terme yi-jing en chinois, il a été proposé par le grand poète chinois 王昌齡 Wang chanling (698-756), dans son œuvre il a écrit que le poème a trois jing (scène): 物境 Wu-jing: « objet-scène », 情境 Qing-jing: « sentiment-scène » et 意境 yi-jing: « idée-scène ». Selon François Cheng, « yi-jing [...] est devenue, en Chine, le critère le plus important pour juger de la valeur d'une œuvre poétique ou picturale », in [Cheng, 2006], p.42

⁴²³ Les arts du pinceau, définit par Yang Xin, consistent la peinture, la calligraphie, la poésie ainsi que l'art de la gravure des sceaux, in « Approches de la peinture chinoise », [Yang, X. 1997], p.1



Figure 156 L'affiche du département Arts des Caractères Chinois

1. Objectifs et descriptions

1.1 Déroutement de l'expérimentation

Jusqu'ici, des traits aux caractères, de la représentation figurative à la pensée figurative, du langage graphique à l'architecture, il nous apparaît que le système idéographique relève d'une dynamique de transformation, un processus traversant. Ce système idéographique pourrait peut-être constituer un outil d'aide pour la représentation conceptuelle en architecture. Afin que cet outil idéographique puisse être pratiqué, l'enseignement serait une manière efficace de placer notre recherche en dialogue étroit avec notre action professionnelle d'architecte et de chercheuse. En ce sens nous pourrions parler d'une approche de type recherche-action. Le terme de recherche-action désigne (d'après A. Morin, 1992) une étude visant une action stratégique et requérant une participation des acteurs de la recherche. L'enseignement est

donc un moyen d'éprouver nos recherches, de pratiquer les théories et d'avancer nos réflexions.

Considérant, comme nous l'avons fait dans cette recherche, l'écriture chinoise comme langage créatif, un nouveau département des Arts appliqués – Arts des caractères chinois, a été fondé en 2005 à l'Université de Pékin. L'art des caractères chinois, au sens large, peut utiliser l'un des trois éléments des caractères chinois : forme, sens et son, ou bien tous les trois pour effectuer des créations artistiques. Précisément, l'objectif principal du département (également le notre) est de prendre l'écriture chinoise comme un nouveau langage de l'art visuel, de rechercher la potentialité de l'écriture chinoise dans l'espace de création artistique contemporaine, qui concerne les arts traditionnels (peinture, sculpture, chorégraphie) et surtout les arts appliqués (céramique, bijou, costume, mobilier, graphisme, espace)⁴²⁴ (fig.157). Ainsi, nous avons conçu et mis au point un workshop sur le thème de l'espace qui a été bien reçu par le Département des Arts Appliqués. Le département m'a donné carte blanche sur une durée de huit jours pour le workshop ainsi que vingt étudiants de la première et de la deuxième année. Par conséquent, le contenu du projet, la limite du temps et le niveau de connaissance des étudiants font partie des enjeux dans le plan d'enseignement. Cependant, nous avons considéré que les étudiants en arts appliqués avec leur savoir-faire distinct de l'architecture pourraient apporter une autre manière d'expression à cette recherche.

⁴²⁴ Voir plus des travaux des étudiants sur le site du département :
<http://www.pkurc.com/info/435-1.htm>

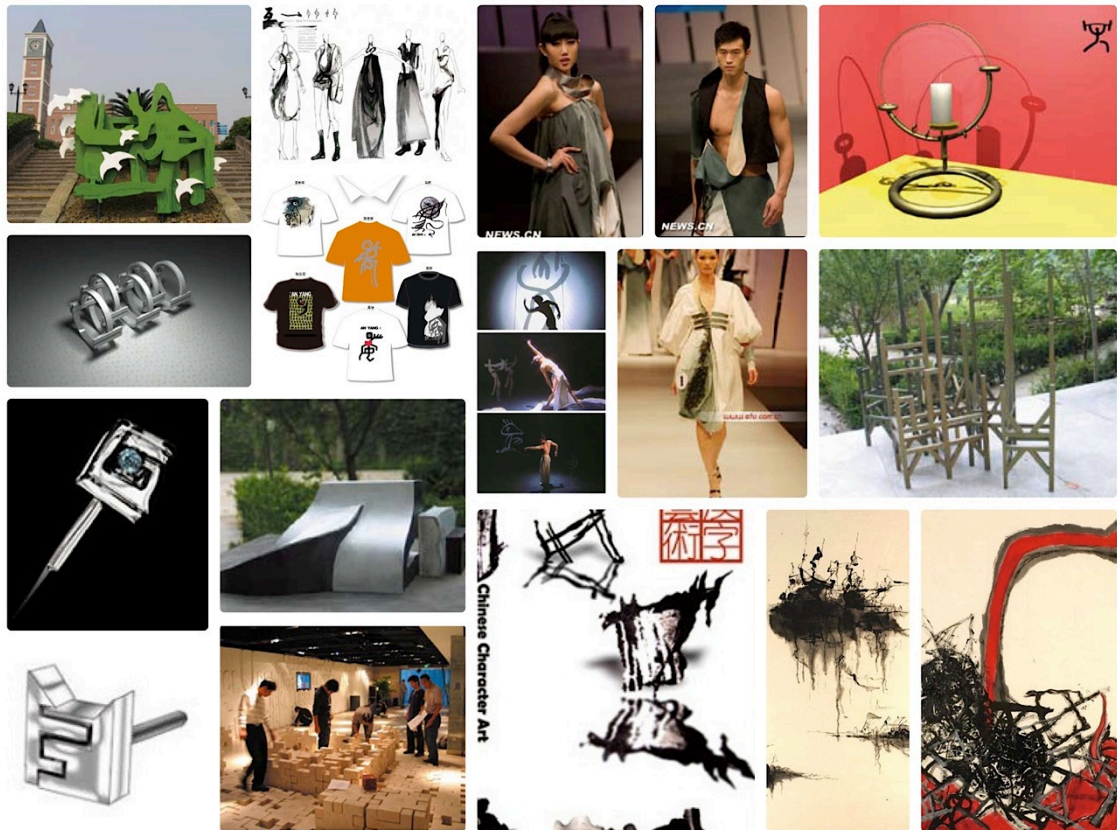


Figure 157 certains travaux des étudiants

Evidemment, huit jours ne sont pas suffisants pour produire des œuvres bien définitives, les productions seront plutôt expérimentales, conceptuelles, potentielles, également cela produira des objets d'études pour nos recherches. Huit journées intensives s'effectuaient pratiquement pendant deux semaines selon deux phases thématiques : du 15 au 18 juin, phase d'écriture ; du 22 au 25 juin 2010, phase de spatialisation :

Mardi 15 juin

09h00-12h00: Présentation du programme et négociation

14h00-17h00: Lecture du poème

Constitution des groupes de travail et de dialogue (2-3 étudiants par groupe)

Mercredi 16 juin

09h00-12h00: Lancement de la séquence 1

14h00-17h00: Recherches pour la séquence 1

Jeudi 17 juin

09h00-17h00: Poursuite de la séquence 1

Vendredi 18 juin

09h00-12h00: Préparation de la revue 1

14h00-17h00: Revue critique 1

Mardi 22 juin

09h00-12h00: Lancement de la séquence 2

14h00-17h00: Poursuite de la séquence 2

Mercredi 23 juin

09h00-17h00: Poursuite de la séquence 2

Jeudi 24 juin

09h00-17h00: Poursuite de la séquence 2

Vendredi 25 juin

09h00-17h00: Revue 2 : Présentations des travaux des étudiants

Le workshop a été conçu sur le thème « écrire l'idée, idéogramme, idée-scène » (« 写意, 表意, 意境 » en chinois). Pourquoi ce thème ? Notre objectif de recherche, en bref, est d'explorer l'outil d'aide depuis l'écriture idéographique pour la représentation architecturale, afin de représenter l'idée par la forme architecturale. En conséquence, le travail se déclenche autour de l'idée, écrire, figurer, mettre en scène⁴²⁵. Le thème « écrire l'idée, idéogramme, idée-scène » contient à la fois les démarches créatives et aussi le contenu du travail.

Alors précisément, nous devons dire ce que désigne exactement le terme « idée » ? Comment comprendre « écrire l'idée » ? Et en quoi consiste la notion d'« idée-scène » ?

Les notions suivantes viennent des arts chinois, elle sont des articulations fondamentales de notre système idéographique. Leur étude rapide par les étudiants en beaux-arts leur permet

⁴²⁵ Les poèmes « doivent pouvoir représenter des scènes difficiles à appréhender, comme si elles jaillissaient devant nos yeux, et donner à entendre un sens caché entre les lignes, mais un chef-d'œuvre est encore supérieur à cela ». Mei Yaochen, Poète Song (XIe siècle)

de mieux comprendre les approches communes entre la conception artistique et celle architecturale, et essentiellement, elles rendent notre point plus clair : l'idée avant la forme.

I idée

意, Yi, ce terme riche de sens ne peut être rendu en français que par une série de mots tel que : idée, désir, pulsion, intention, conscience agissante, juste vision, etc. Il concerne la disposition mentale de l'artiste au moment de la création, d'où l'adage : « Le *yí* doit précéder le pinceau et le prolonge»⁴²⁶.

Écrire l'idée

写意, Xieyi, est une expression qui peut se traduire littéralement par « écrire l'idée » ou « écrire l'intention », il s'agit d'un style de la peinture traditionnelle chinoise, une magnifique représentation du style est celle du *croquis libre*, ou « dessin de l'idée ». Il se caractérise par la rareté de la touche, la simplicité et le laconisme des images, il utilise des traits libres et décisifs à exprimer les idées, l'état d'esprit de l'objet, il laisse libre cours aux impressions et émotions de l'artiste. La particularité de la peinture chinoise réside dans son « expression de l'idée au travers de la forme ». Tout autant que la regarder, on peut aussi la lire. Une belle peinture chinoise amène toujours les gens à réfléchir, parce qu'un sens profond y est caché.

Un grand maître de la peinture chinoise, Zhang Daqian, disait que Xieyi indiquait le fait de dessiner l'essence des êtres (voir fig.158). La peinture Xieyi utilise de nombreuses techniques de calligraphie qui privilégient la spontanéité du trait. Les peintures Xieyi sont donc très vite réalisées mais la technique demande un long entraînement et une parfaite connaissance des thèmes représentés.

⁴²⁶ [Cheng, F. 1979], p.109.



Figure 158 Peinture au style Xieyi, Zhuda (1625-1705)

Idéogramme

表意, Biao yi, peut avoir deux traductions en français : premièrement, en tant que nom, « idéogramme » signifie une forme d'écriture, un signe graphique qui figure une idée. Le Nouveau Robert a donné une définition plus précise : Signe graphique minimal qui, dans certaines formes d'écriture, constitue un morphème, un mot ou une notion (opposé à phonogramme). Deuxièmement, comme expression : 表 biao, « représenter », « exprimer », 意 yi : « idée », 表意 (biao yi) signifie donc « représenter l'idée ». Ces deux niveaux de sens sont également fondamentaux pour nos recherches, et sont le centre du travail dans notre workshop expérimental.

Idée-scène

意境, yi-jing, littéralement, « idée-scène »⁴²⁷. C'est une expression spéciale dans les arts chinois pour représenter un certain niveau de la conception artistique ou littéraire en fonction

des figures. François Cheng a remarqué que yi-jing, idée-scène est l'« état supérieur de l'esprit, dimension suprême de l'âme. [...] Elle est devenue, en Chine, le critère le plus important pour juger de la valeur d'une œuvre poétique ou picturale »⁴²⁸. Par conséquent, ce terme implique à la fois la conception et la perception, il marquerait un espace harmonique entre ce que l'on a vu et ce que l'on a perçu dans les œuvres. Évidemment ce n'est pas facile d'arriver un niveau très élevé de l'« idée-scène », mais cela serait en fait l'objectif commun de tous les auteurs (écrivains, artistes, architectes...), et c'est également ce que les productions finales des étudiants vont représenter, interpréter et mettre en scène.

« Écrire l'idée, idéogramme, idée-scène » sont donc trois formes de représentation artistique, qui signifient à la fois trois actions créatives aux différentes natures. A partir de là, nos activités vont ainsi tenter de composer *lire*, *écrire* et *mettre en scène* : écrire ou figurer ce qu'on lit, ce qu'on pense sur la lecture, fabriquer ce qu'on écrit, ce qu'on imagine, mais aussi construire un dialogue entre « ce qu'on écrit » et « ce qu'on fabrique ». À la fin les étudiants devront exposer les travaux et mettre en scène les récits des productions. Au niveau pratique, l'objectif consiste ici à expérimenter et à effectuer un travail « écriture-image-objet », de l'écriture à l'architecture, de l'art pictural à l'architecture, témoignage d'un parcours de transition de l'écriture poétique vers l'espace poétique. Mais aussi, il s'agira d'expérimenter les principes de simplicité et de rapidité potentielles dans le processus de fabrication, sur la base de la connaissance et de la réflexion de la figuration des caractères chinois, en prenant la pensée idéographique comme support de conception architecturale.

⁴²⁷ Comme la note précédente, selon Wang Chanling, Poète Tang (VIIe siècle), le poème a trois jing (scène, monde): Wu-jing: « objet-scène » ; Qing-jing: « sentiment-scène » ; i-jing: « idée-scène »; l'interprétation similaire selon F. Cheng : « ... dans la tradition poétique, pour désigner une image véritable, on ne se sert que de mots composés tels que 意象 i-xiang: « idée-figure », 意境 i-jing: « idée-scène », ou 情境 qing-jing « sentiment-paysage. », [Cheng, F. 1977], p.85.

⁴²⁸ [Cheng, F. 2006], p.42.

1.2 Synthèse des productions

A partir de l'objectif ci-dessus, le programme fourni aux étudiants a été désigné comme suit (fig.159) :

WORKSHOP2010 PÉKIN

写意, 表意, 意境

-- 汉字思维应用于建筑空间设计

时间: 8天 (6.17.2010 - 6.24.2010)
地点: 北大资源学院汉字艺术系
负责老师: 包版

教学目的:

能够运用汉字构成的知识, 汉字设计思维对于建筑空间进行解读、思考、创作, 针对命题表达概念, 设计空间, 以“书写-图像-实体”的可见形式表现空间意象。练习学生的短期快速空间构成设计能力

课程与时间安排:

教学活动主要由解读, 诠释, 演绎 3个阶段组成:

阶段1: 意象解读 (6.17)
阅读一首中国古诗, 从个人角度解读其意象(文字意象及空间意象);

阶段2: 意境诠释 (6.18 - 6.20)
通过平面表现诠释对诗歌意境的理解, “书写”所思, 所想: 1幅速写或照片, 1幅书法, 1篇小短文, 用3种不同表达方式(画, 书, 文)的“意象”构成各位同学的创作概念图册;

阶段3: 场景演绎 (6.21 - 6.24)
制作1个空间模型, A3大小, 运用4种纸质: 白纸, 硫酸纸, 透明纸, 锡箔纸, 可拆装, 把阶段2的二维意象三维化, 空间化“概念图册”。

该练习通过对表意文字的理解, 运用汉字构型中的象征、比喻、借代等等创作手法, 把对文字意象及对实际空间的感知转换为真实空间模型。通过脑-手思维, 快速把设计概念转换为实体空间造型, 并且在设计过程中对“所作所得”再思考再创作, 逐步完形从二维线性到三维空间的创作。

具体日程:

周二 6月17日
09H00-12H00 课程主题介绍及集体讨论
14H00-17H00 阶段1 解读诗意, 分组及讨论

周三 6月18日
09H00-12H00 阶段2 练习介绍及开始。
14H00-17H00 阶段2 分组研究作业; 集体评论

周四 6月19日
09H00-12H00 阶段2 作业
14H00-17H00 阶段2 作业

周五 6月20日
09H00-12H00 阶段2 作业归总
14H00-17H00 阶段2 工作汇报

周二 6月21日
09H00-12H00 阶段3 练习介绍及开始
14H00-17H00 阶段2 作业

周三 6月22日
09H00-12H00 阶段3 作业
14H00-17H00 阶段3 作业; 集体评论

周四 6月23日
09H00-12H00 阶段3 作业
14H00-17H00 阶段3 作业结束

周五 6月24日
09H00-12H00 答辩
14H00-17H00 答辩及总结

Figure 159 Texte fourni aux étudiants

Pour maintenir un principe de comparaison entre les travaux des étudiants, j'ai proposé une lecture en forme du poème à tous les étudiants du workshop, et demandé de « représenter l'idée » du même poème à sa propre manière, par un objet architectural, pour parvenir finalement dans un troisième temps à une lecture poétique d'un espace poétique. Evidemment, le sens global du poème est unique, mais les formes de traductions peuvent être très diverses. Particulièrement, les poètes chinois ont tiré parti d'un langage métaphorique, constitué par l'ensemble des figures symboliques. Chacun pourrait en tirer sa propre compréhension, sa propre traduction, sa propre manière de lire, traduire, imaginer, d'interpréter l'idée poétique. Le but demandé était donc de produire trois images poétiques: 1/ petit texte, 2/ écriture calligraphique, 3/ dessin, à savoir trois formes les plus classiques de la représentation des arts chinois: littérature, calligraphie et peinture, qui sont parfois difficile à séparer, distinguer, et qui donc se réunissent, se complètent. Texte, écriture et calligraphie ensemble représentent une idée, et constituent un processus de conception: lecture – écriture – interprétation. De ce fait,

nous espérons que chaque dessin sera présenté en écho au vers de 郭熙GuoXi : « Le poème est une peinture invisible, la peinture est un poème visible »⁴²⁹.

D'ailleurs, sous le principe de la simplicité et de la rapidité, les matériaux de fabrication sont limités à un seul : le papier. Cependant cette matière est déclinée en différentes visibilités : transparent, translucide, opaque, métallique. Enfin chaque étudiant devra fabriquer une maquette architecturale, qui transforme les trois images en deux dimensions en une forme à trois dimensions.

Le poème proposé aux étudiants est le suivant:

« Lire les idée »

玉阶怨

李白

玉阶生白露,

夜久侵罗袜,

Perron de jade⁴³⁰

Li Bai (701-762)

Perron de jade / naître rosée blanche,

Tard dans la nuit / pénétrer bas de soie,

Cependant baisser / store de cristal,

Par transparence / regarder lune d'automne.

Deux autres traductions :

Tristesse du perron de jade⁴³¹

Du perron de jade est née la rosée blanche,

Qui envahit les chaussettes de soie la nuit.

Le rideau de cristal étant enlevé,

Apparaît une claire lune d'automne.

⁴²⁹ Guo Xi, XIe siècle.

⁴³⁰ Traduction en français par F.Cheng. [Cheng, F. 1979], p.119.

⁴³¹ [Chen, 2003], p.83.

L'attente vaine sur le perron de jade⁴³²

*Le perron de jade se couvre de rosée,
Tard dans la nuit, la soie des bas mouillés se fane.
Elle déroule le rideau et, attristée,
Contemple la lune à travers l'écran diaphane.*

Les projets des étudiants :

« *Ecrire les idées* »

**Projet 1/ eau**

Etudiants : He ZhiHang

« Rosée », « store de cristal », est-ce qu'ils nous rappellent l'image de l'eau ? Le projet montre une image de gouttes d'eau celle-ci produit une ambiguïté associée aux images du poème. La forme de la goutte d'eau est ici employée comme une forme élémentaire puis comme une unité d'espace dans la conception. A travers la répétition, la composition et la recomposition, cette forme se développe jusqu'à une forme complexe, et produit des propositions diverses en terme espace architectural.

**Projet 2/ jade**

Etudiants : Yang YanPing, Shi Wei

Jade, ce concept, comme une image visible, apparaît de manière directe ou indirecte dans le poème, c'est le matériau du perron, qui suggère l'image de la transparence, et s'associe à l'image de la lune. Le projet de l'étudiant utilise à la fois l'image du jade et la figure du caractère « jade » (玉) sous la forme de l'écriture des os qui montre la forme originare du caractère : une

⁴³² [Xu, 2009], p.38.

suite des plats en jade. A partir de cette idée de conception, le projet produit une série des espaces.



Projet 3/ *rond*

Etudiants : Pei ZhiHu, Zhao MingJie

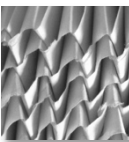
« Rosée », « Store de cristal », « lune », tous concernent la forme ronde. Dans l'écriture, le caractère « rond » (圓) ressemble à l'image d'une personne dans la lune et renferme un sens riche. A partir du « rond », le projet produit divers espaces ronds et propose différentes typologies d'espaces.



Projet 4/ *ling-long*

Etudiants : Liu Jia, Zhai YeJie

Poème sur poème, ce projet reproduit un autre poème à partir du poème proposé pour donner sa propre imagination et un complément sensible. Avec cette image recrée, le projet a choisi un caractère ling (玲) (qui représente le tintement des pendentifs de jade à l'origine) dans le poème proposé et il a rendu ce caractère à sa forme originale. Par des opérations de décomposition et de recomposition, le projet transfigure l'écriture en dessin, qui correspond à l'image recréée.



Projet 5/ *perron*

Etudiants : Ma Jie, Wang ZhaoYu, Liu Hao

D'une manière directe et évidente, le projet a choisi le terme « perron » comme le sujet de la conception. En empruntant l'art du pliage, le projet propose des études sur les diverses formes du perron, tente de *plier* les espaces. Est-ce que l'espace pourrait être plié ? Ce projet apporte une telle réflexion sur l'espace futur.

**Projet 6/ mélodie**

Etudiants : Ta Lei, Zhu XiaoYi

Est-ce que le sentiment peut être figuré ? Ce projet tente de réaliser une transformation allant de l'impression abstraite vers l'objet physique. Mélancolique, douce, mélodieuse, avec telles impressions sensibles, le projet voudrait tresser le vide et le plein, la lumière et l'ombre, composer un espace mélodique.

**Projet 7/ parallèle**

Etudiants : Li Ting, Qi Ge

Il s'agit de raconter l'histoire de l'amour triste du poème. En exploitant le caractère « lune » (月) avec sensibilité et illusion, la figure du caractère a été divisée en deux parties qui ressemblent à un homme et une femme dans une situation de séparation mais avec une envie de réunion. Le projet utilise deux pinceaux, deux matériaux en contraste pour mettre en scène une relation parallèle entre amants.

Chacun des projets proposés par les étudiants a sa traduction, chacun a son interprétation, chacun propose une manière, et chaque travail permet d'aboutir à une transformation matérielle de l'écriture poétique (langage poétique) vers l'image poétique (langage pictural), puis de cette image poétique à l'objet produit (langage architectural). Chaque projet intègre ainsi une réflexion entre texte et image, entre écriture poétique et écriture architecturale, entre les outils idéographiques et les outils architecturologique.

2. Traductions et Interprétation

« Un idéogramme par ses composants graphiques, a suscité une image poétique »⁴³³.

François Cheng

2.1 Lire et traduire en image

Entre poème, calligraphie et peinture, si le lien entre la calligraphie et le poème semble plus direct et naturel, celui qui unit ce dernier à la peinture ne l'est pas moins aux yeux d'un Chinois. Dans la tradition chinoise où la peinture porte le nom de « poème silencieux » (无声诗 wu-sheng-shi), les deux arts relèvent du même ordre. Wang Wei (王维), du début des Tang, inventeur de la technique du monochrome et précurseur de la peinture dite « spirituelle », était célèbre aussi par sa poésie. Son expérience de peintre a beaucoup influencé sa manière d'organiser les signes dans la poésie, et inversement sa vision poétique n'a pas manqué d'approfondir sa vision picturale, de telle sorte que le poète Su DongPo (苏东坡), des Song, a pu dire de lui que « ses tableaux sont des poèmes et ses poèmes des tableaux ». Ce qui relie au premier abord la poésie à la peinture, c'est justement la calligraphie⁴³⁴.

Poème-Calligraphie-Peinture, se présentent ensemble comme une forme de représentation complète pendant milliers d'années dans l'histoire des arts chinois, et cela créait le véritable trésor de l'art. Alors, cette forme de représentation, cette manière de création, ne doit pas être comme des œuvres d'arts, qui restent aux musées, et sont des objets d'exposition destinés à être protégés, être regardés, être appréciés. Au contraire, ce type de représentation devrait évoluer et ramener une vie nouvelle à la création des arts d'aujourd'hui. C'est précisément l'objectif des nos recherches et des essais pédagogiques.

⁴³³ [Cheng, F. 1977], p.103.

⁴³⁴ *Ibid.*, p.21.

Le poème, comme à la fois un début et une fin, objet et sujet dans le parcours de conception, est le point de départ pour notre expérimentation. Sous le principe de la simplicité et à la fois de la complexité en signification, j'ai choisi, un quatrain de Li Bai qui représente un cas extrême de concision. Il s'agit d'observer comment, dans un poème où les éléments descriptifs sont réduits au minimum, les images symboliques forment un paradigme homogène et créent un ordre spatial dans lequel, tout en s'opposant, elles se transforment en unités interchangeables. Par cette économie frappante, le poème met à nu un langage métaphorique, dans lequel sujet et objet, dehors et dedans, lointain et près sont les facettes d'un même prisme sans cesse irradiant:

Perron de jade

Perron de jade / *naître* rosée blanche,
Tard dans la nuit / *pénétrer* bas de soie,
Cependant *baisser* / store de cristal,
Par transparence (ling-long) / *regarder* lune d'automne

Le poème a pour thème l'attente d'une femme dans la nuit devant le perron de sa maison, attente longue et finalement déçue : son amant ne viendra pas. Par dépit, et aussi à cause de la fraîcheur de la nuit, elle se retire dans sa chambre. Là, à travers le store de cristal baissé, elle s'attarde encore, confiant son regret et son désir à la lune si proche (par sa clarté) et si lointaine. Dans ce poète, les éléments narratifs consistent en quelques verbes d'action neutres, alors que les mots décrivant des sentiments tels que solitude, déception, dépit, regret, désir de réunion, etc., sont totalement absents. Le sujet personnel, comme le veut la tradition poétique, est omis. Qui parle? Un « elle » ou un « je »? Le lecteur est invité à vivre les sentiments du personnage « de l'intérieur »; mais ces sentiments ne sont suggérés que par des gestes et quelques objets.

Ce qui est évident est la suite d'images que le poème a présenté : perron de jade, rosée blanche, bas de soie, store de cristal, ling-long « par transparence », lune d'automne. Pour un lecteur qui connaît le symbolisme poétique chinois, on peut saisir sans peine le sens connotatif : ce jade, c'est à la fois le perron et la chair de la femme ; cette rosée, c'est à la fois la fraîcheur de la nuit et le désir de la femme ; le ling-long, c'est à la fois la lune vue à travers le rideau de cristal et le visage de la femme qui regarde ; cette lune, à la fois présence lointaine et désir de

réunion. Par un tel langage métaphorique, le poème nous montre des images vivantes. Plus avec des verbes d'action : naître, pénétrer, baisser, regarder, les gestes et les objets combinent l'un et l'autre, constituent une progression linéaire, un ordre temporel et une dimension spatiale. Sans la description subjective, le poème achève la transition du monde extérieur au monde intérieur, du physique au mental⁴³⁵.

Dans notre expérimentation pédagogique, ce que nous allons effectuer, consiste à rendre cet espace mental dans l'espace physique, mettre en œuvre un processus «écriture-image-objet ». A partir de ces éléments objectifs suffisants dans le poème, il y a beaucoup de possibilité à développer, à recréer, c'est pourquoi les travaux des étudiants présentent diverses traductions sur le même poème. Simplement dit, nous livrons une « idée » poétique aux étudiants, qui, de toutes manières, nous laissent la possibilité et la liberté de « revoir l'idée ». Au total, selon la nature des travaux représentés, nous pouvons les classer en trois groupes : image textuelle, image discursive et image mentale.

2.1.1 Image textuelle

L'image textuelle, ou l'image littérale, est celle qui figure directement l'idée écrite. Ceci dit, lorsqu'on emploie l'écriture comme forme de représentation, on peut donc « lire » l'idée depuis la forme créée, comme dans un texte.

Dans notre cas, l'idée écrite est le poème donné. La manière la plus simple et la plus visible de créer une image textuelle est de reprendre directement un certain mot ou une certaine partie du texte. Evidemment, ce que l'on a choisi n'est pas arbitraire, la sélection est un choix de conception basée sur une compréhension du poème et sur l'intérêt personnel pour le projet. Ce que l'on a choisi n'est pas seulement un mot copié du texte original, mais c'est déjà un mot représentatif et conceptuel du projet, qui possède a priori une visibilité et lisibilité. A partir du choix textuel, le travail de l'étudiant consiste en une recréation, une transfiguration de la forme

⁴³⁵ L'explication sur le poème cf. [Cheng, F. 1977], p.119-122.

textuelle choisie. Ainsi, sa figurativité sera plus ou moins perdue au cours de ce retraitement et la forme finale sera probablement imprévue, soit visible, soit non. Nous verrons dans les travaux d'étudiants et comment s'opère concrètement ce processus de transfiguration.

Grâce à la particularité formelle de l'écriture chinoise que nous avons analysé dans les chapitres précédents, l'écriture figurative possède a priori une identité culturelle et une certaine figurativité et lisibilité, donc, en tant qu'élément décoratif ou même en tant que corps de masse dans le projet, elle peut être utilisable de façon directe.

2.1.1.1 Image « Jade » et « Lune »

Les deux projets d'étudiants ci-dessous ont employés un mot du poème comme sujet de conception. L'image à gauche montre le concept du « jade » (fig.160). Après une étude typologique sur toutes les formes de l'écriture du « jade », les étudiantes ont choisi la forme plus ancienne - l'écriture des os - qui était la forme originaire du caractère. Le « jade » est un pictogramme, sa forme originaire représente un chapelet des pièces de jade. L'image présente à la fois l'écriture calligraphique et le dessin perspectif de la forme originaire du « jade », et cette spatialité suggérée donne l'inspiration pour l'espace relief du projet. Cet exemple révèle également un mode d'emploi des styles calligraphiques (cf. partie 2, 1.2) pour la création nouvelle, comme nous avons dit, une « source-code ».



Figure 160 à gauche : « Jade » sous la forme de l'écriture des écailles et des os, Yang YanPing ; à droite : figuration en forme du caractère « lune », Li Ting.

L'image à droite est une figure à peu près semblable au caractère « lune » (fig.160). D'une manière différente à la précédente, l'objectif de la conception de ce projet consiste à intégrer la perception du poème dans le caractère « lune ». Ce caractère était considéré comme très riche de significations et pourrait donc représenter le sentiment profond du poème. Dans ce sens, l'étude du projet a commencé pour les étudiants par la transfiguration du caractère choisi. Au niveau pratique, ceux-ci cherchaient la forme pertinente par un travail d'écriture, car chaque fois chaque écriture était différente. Écrire, regarder, penser, comparer, ces quatre actions, comme une boucle, circulaient continuellement. La conception s'est ainsi développée au cours de l'action, jusqu'à obtenir une figure « correcte », à savoir une figure qui approche l'idée perçue du poème. Enfin, le caractère « lune » est presque divisé au deux, il ressemble à une image de deux amants au cours d'une séparation. Sur le plan de l'art calligraphique, la touche de l'homme est plutôt forte, sèche et dure, celle de la femme est plus légère, humide et douce. Si l'on voulait un contraste plus fort entre les deux, on pourrait jouer sur la « nuance » des couleurs d'encre. A travers ces manières, l'image finale montre une simplicité en surface et une complexité en profondeur : ce n'est pas simplement une « lune ». A la suite de cette image textuelle, la forme de la « lune » effectue une transfiguration de la représentation textuelle vers la représentation picturale. Les deux parties du caractère, la partie féminine et la partie masculine transforment deux traits courbes comme la figure ci-dessous, l'idée n'a pas changée mais sa lisibilité n'est plus la même. Comme nous l'avons analysé, sous les différents contextes culturels, la même image peut avoir diverses lisibilités, dans ce sens, l'image textuelle du mot « lune » serait plus lisible et l'image picturale serait relativement moins lisible dans le contexte chinois. Pourrions-nous en inférer que la situation est à l'inverse dans le contexte international ? Ceci dit, l'image picturale serait plus populaire que celle textuelle ?



Figure 161 Représentation picturale de la « lune », Qi Ge.

Au moins une chose est certaine, la conception du projet doit s'accorder au contexte, et la lisibilité de la conception dépend des différents niveaux de connaissance et de convention. Nous illustrerons ce principe avec deux exemples réels qui montrent deux niveaux de lisibilité dans l'écriture chinoise.

2.1.1.2 Image « porte »

, porte, est un pictogramme qui garde encore la forme réelle d'une porte double. Dans un dispositif conceptuel, le concepteur peut choisir la « porte » comme sujet de représentation et exploiter cette notion. En général, la porte donne un sens de l'espace et de l'ordre, la porte lie un espace avec l'autre. Le concepteur de l'installation présentée ci-dessous (fig.162) créait neuf portes de diverses formes à partir d'un concept bouddhique. Dans la pensée bouddhique, neuf signifie le début et la fin d'une boucle de vie. Traverser les neuf portes signifie traverser la vie et la mort, et la mort est une autre porte vers la renaissance. Dans cet exemple, l'idée de la « porte » est facilement lisible grâce à sa visibilité immédiate et comme le chiffre neuf est un nombre symbolique dans certaines cultures, donc, la conception du projet serait généralement accessible pour le public.

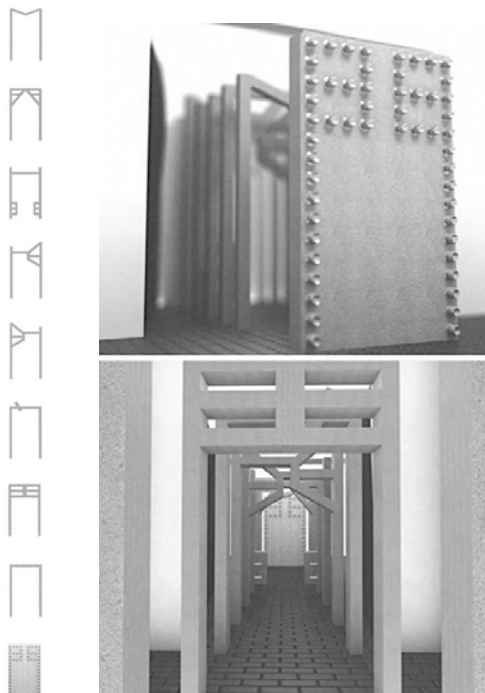


Figure 162 Projet d'étudiant « 9 portes », Zhong Yun.

2.1.1.3 Image « fenêtre »

Deux fenêtres sont présentées ci-dessous, à gauche une fenêtre traditionnelle, à droite une fenêtre d'artiste (fig.163). L'une est décorée des éléments symboliques chinois, l'autre est « textuelle », elle est décorée par l'écriture chinoise. Les deux participent du même objectif – diffuser des informations ou des significations symboliques. Cependant, du point de vue de l'effet final, on ne pourrait pas juger laquelle est la plus lisible, accessible, car le public est différent. Pour la plupart, la fenêtre « figurative » à gauche sera au moins lisible au niveau de l'image, mais le sens symbolique ou conventionnel est basé sur une connaissance culturelle ; la fenêtre à droite, même pour un Chinois, a demandé une connaissance poussée de la calligraphie pour comprendre l'écriture sur la fenêtre. Du point de vue créatif, la fenêtre « textuelle » est sans doute plus originale que la fenêtre « figurative ». Cet exemple montre que, sans rechercher une lisibilité internationale, sans rechercher à trop orner l'apparence de l'écriture, il est tout à fait possible de recréer une forme nouvelle par rapport à la forme traditionnelle.

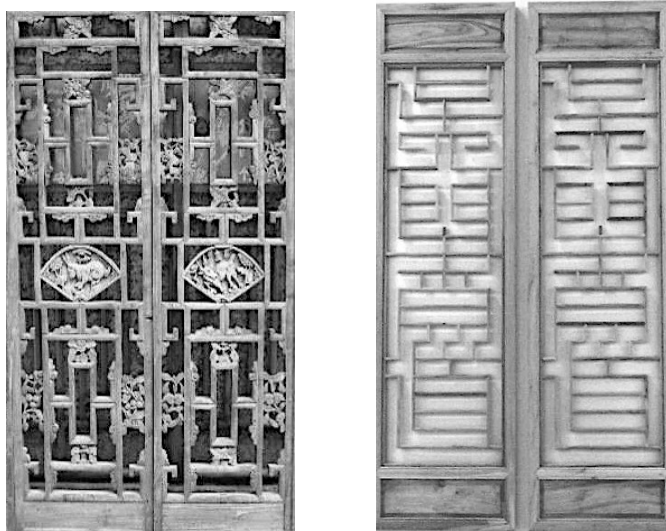


Figure 163 à gauche : fenêtre « figurative » ; à droite : fenêtre « textuelle », photo prise au Musée National des Beaux Arts

Chinois, Pékin, Mars, 2009

2.1.1.4 Image « pavillon »

Encore un exemple, mais une opération réelle en architecture qui utilise l'écriture comme espace : le Pavillon du Corée du sud à l'Expo Shanghai (fig.164). Avec le concept « Signes

comme espace », l'architecte utilise les caractères coréens comme une masse spatiale. « La beauté géométrique pourrait être une force invisible qui transformera l'écriture à l'architecture », disait l'architecte coréen. Après une géométrisation et une spatialisation des caractères, les visiteurs pourront marcher dans l'écriture. Ainsi, l'espace des signes peut transmettre les informations culturelles aux visiteurs. Comme dans l'eau, les visiteurs coulent dans l' « espace des signes », il s'agit d'un projet immersif.

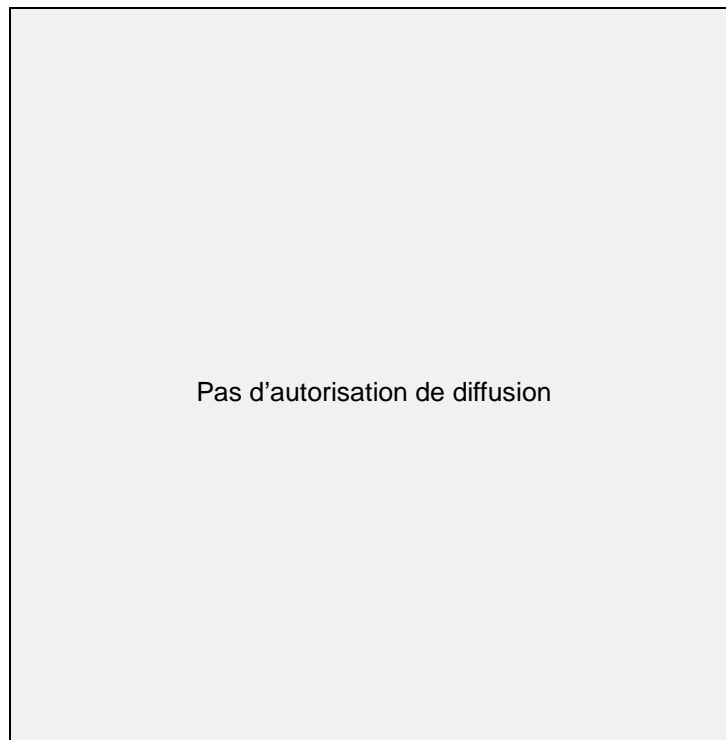


Figure 164 Pavillon du Corée du sud : « Signes comme espace », EXPO 2010, Shanghai.

2.1.1.5 Un autre cas d'« image textuelle »

Les exemples que nous venons de citer montrent qu'il est possible de créer une forme par l'écriture d'une manière directe, simple et lisible dans un certain contexte. C'est le premier sens de l'image textuelle. Ensuite, nous pouvons le compléter par un autre sens : quand la lisibilité de l'image est suffisamment haute, l'image est complètement lisible sans texte. Pouvons-nous affirmer qu'une image textuelle peut ainsi exister bien qu'il n'y ait aucun mot visible ?

Examinons le projet d'étudiant suivant. La conception du projet se concentre sur le mot « perron » du poème, et le projet commençait par proposer une petite maquette relief (fig.165): le pliage du « perron ». Le projet exploite la notion de potentialité en architecture que nous allons approfondir plus tard, les objets pliés représentent parfaitement l'idée du « perron ». Ainsi, quand l'image est parlante, est-ce que l'on a encore besoin d'écrire ?

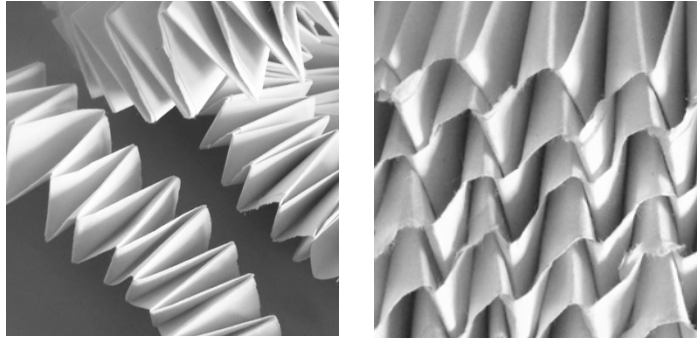


Figure 165 Pliage de la forme « perron de jade », Ma Jie.

Cet exemple illustre une manière spécifique de ressemblance. Par rapport à la première manière qui prend la forme du texte, la seconde prend la forme de l'idée du texte. Il faut donc ajouter une condition particulière : l'idée conceptuelle peut être représentée par des objets précis et identifiables. Par exemple, si l'on veut représenter la culture chinoise, on peut concevoir des objets chinois comme ceux qui sont présentés dans la figure 166 :



Figure 166 Dispositifs urbains, Pékin.

Ici, les dispositifs urbains, sont des objets pertinents pour manifester l'identité géographique ou culturelle. Chacun d'eux présente une image qui est textuellement lisible. A partir de ces images, nous pourrions lire les traits de l'écriture mais nous pouvons aussi identifier que cela est de la gravure chinoise et cela est de la porcelaine bleu-et-blanc (fig.167),

qui sont précisément, des signes culturels chinois, et fonctionnent comme l'écriture. On pourrait dire, qu'il s'agit encore ici d'une sorte d'« image textuelle ».



Figure 167 Gravure et Porcelaine « bleu et blanc ».

Ce concept de l'« image textuelle » est comparable à une « pratique textuelle ». Barthes explique dans *Éléments de sémiologie* que, toute signification se produit véritablement par un travail textuel. Mais un travail textuel en architecture, ne permet-il pas d'atteindre la signification du texte par d'autres voies, moins lisibles? D'après les exemples précédents, il semble que nous sommes capable de percevoir que depuis quel moment la forme n'est plus lisible.

2.1.2 Image discursive

Par rapport à l'image textuelle, l'image discursive est une manière indirecte de représenter l'idée. Généralement, la plupart des représentations architecturales utilisent la forme de l'image discursive, c'est à dire une forme visible qui présente le sens invisible, et construit un lien accessible de l'un à l'autre par le procédé de l'inférence, ou de la synthèse des idées, ou de la rhétorique, etc. Nous allons nous référer uniquement aux travaux d'étudiants dans ce chapitre. Ces expériences exprimaient des lectures de manière picturale, littérale, littéraire et même sonore, par des images discursives.

2.1.2.1 Image « Eau »

En synthétisant l'image de la rosée, du store cristal, le projet « Eau » de l'étudiant He ZhiHang (fig.168 à gauche) a saisi la forme de la goutte d'eau, qui se présente en touches variées, en nuances variées par la technique calligraphique. Sur le dessin, les « points » s'alignent, descendent, dansent, comme les gouttes de rosée qui se déposent, comme le store cristal qui danse en l'air, comme la pluie qui flotte. Ici, une ambiguïté conceptuelle apparaît, l'image pourrait rappeler la scène du poème, ou bien sentiment de la tristesse, ou encore à la situation instable et troublée, selon la lecture du poème. A partir de l'image de la « goutte d'eau », naturellement, un objet relief en forme de « goutte d'eau » est formé, une unité d'espace a été construite. Après, cela viendra les propositions architecturales. On précisera plus tard, dans ce chapitre, les descriptions du déroulement de l'image discursive mise en scène ici.

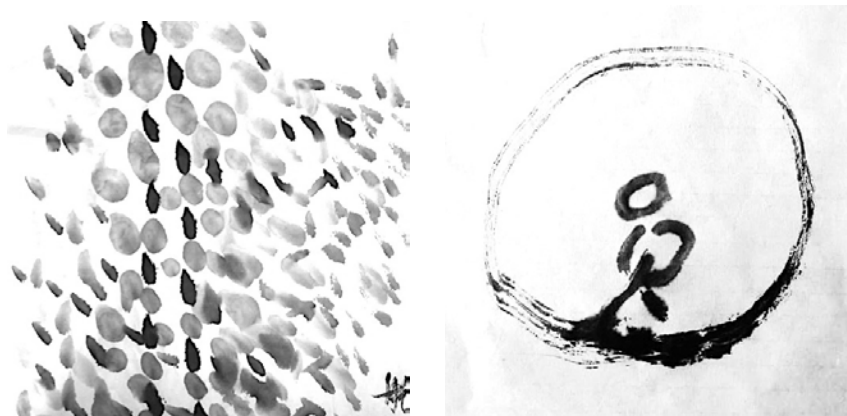


Figure 168 A gauche : « eau », He ZhiHang ; à droite : « rond » (圓), Pei ZhiHu, Zhao MingJie.

La « goutte d'eau » est plutôt une manière picturale ou calligraphique, permettant d'exploiter la potentialité créative de l'écriture chinoise. J'ai proposé aux étudiants participants à l'expérimentation de représenter l'idée autant que possible de manière littérale, calligraphique.

2.1.2.2 Image « Rond »

Dans le projet « Rond » de l'étudiant Pei ZhiHu et Zhao MingJie (fig.168 à droite), la conception a effectivement tirée les mêmes idées du poème que le projet « Eau » : rosée, store de cristal, lune. Néanmoins, la manière de représentation change car l'idée interprétative change elle aussi, et l'image finale est donc différente. Le caractère « rond » était choisi pour représenter une lecture du poème du fait de sa figure et de sa signification. Au delà de la stricte représentation des scènes du poème, le « rond » exprime le désir de réunion, le dessin du « rond » intègre à la fois des éléments figuratif, sémantique et conceptuel. Il représente une figure ronde qui réunit plusieurs images, un mot qui signifie le sens du poème, c'est une image analogique qui suggère la solitude du personnage enfermé dans un grand cercle... Etant calligraphique et picturale, l'image « rond » offre un espace d'imagination et de narration. Proprement dit, une telle image discursive est faite par les concepteurs et les spectateurs.

2.1.2.3 Image « Mélodie »

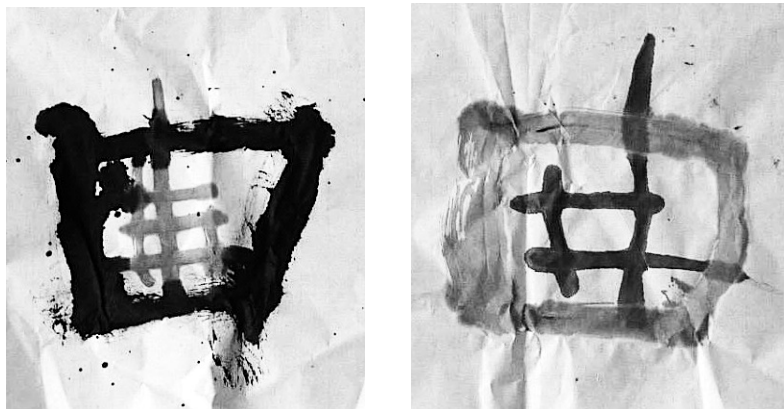


Figure 169 曲 « mélodie » en deux propositions, Ta Lei.

Encore un exemple calligraphique, le projet « mélodie » de l'étudiant Ta Lei et Zhu XiaoYi (fig.169) tend à figurer la sensation dans le poème. Ceci dit, le concept consiste à reproduire

l'ambiance sensible du poème qui entrecroise des sentiments comme la tristesse, la solitude, l'attente, la déception, l'inquiète etc., comme une mélodie d'amour mélancolique. Le terme *qu* (曲) a enfin été choisi pour traduire une telle sensation complexe en raison de sa nature polysémique, il signifie la mélodie, la complication, l'état tortueux, la forme sinueuse, courbe, et ces significations complexes s'accordent à la forme réticulée du caractère. De plus, la force des touches, le contraste des couleurs tente de manifester la même sensation. En fait, les deux images en haut ne sont pas exactement le caractère *qu* (曲) mais plutôt deux formes ressemblantes aux caractères, cependant, ils sont reconnaissables, ils représentent plus que le caractère. Du point de vue extérieur, cet exemple présente plus un effet expressif que discursif.

2.1.2.4 Image « transparence »

L'exemple suivant pousse l'image discursive encore plus loin, qui vient du bruit « *ling-long* ». Le terme « *ling-long* » qui était traduit par « transparence » est très riche de sens, il évoquait initialement le bruit que faisait le tintement des pendentifs de jade, par la suite, il est utilisé pour qualifier des objets précieux et scintillants, également des visages de femmes ou d'enfants. Dans le poème, il permet une double interprétation : la femme qui regarde la lune et la lune qui éclaire le visage de la femme. Du point de vue phonique, *ling-long* répond en écho à la suite de mots précédents du poème, avec la même rime *l* et qui désignent des objets brillants ou transparents : *lu* (rosée), *luo* (soie), *lian* (store de cristal)⁴³⁶. Par cela, le caractère *ling* a été choisi en tant que point de départ du projet. *Ling* (玲) et *long* (珑) sont synonymes, du point de vue formel, le caractère *ling* (玲) peut être décomposé en plusieurs figures : la partie gauche du caractère est le mot jade, la partie droite est une personne sous un toit. Jade, toit, une personne, cela peut déjà faire une image, alors, on peut aller encore plus loin.

⁴³⁶ L'explication du mot 玲珑 *ling-long* cf. [Cheng, F. 1977], p.120.

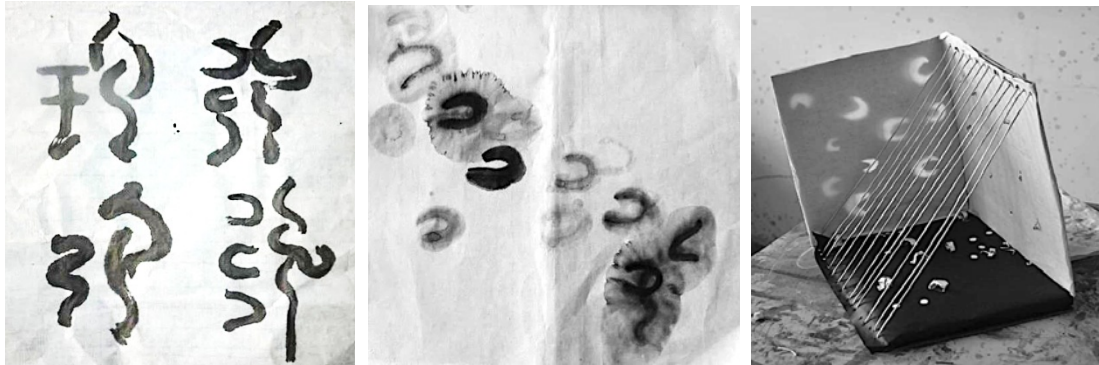


Figure 170 1/ transfiguration du caractère « ling » ; 2/ décomposer et recréer l'écriture ; 3/ maquette, Liu Jia, Zhai Yelie.

Comme le dessin à gauche ci-dessus, le caractère jade a été encore une fois décomposé en trois demi-cercles, et la pente du toit ressemble à un demi-cercle, ainsi, le demi-cercle devient une forme élémentaire et fondamentale du projet. Quelles images sont produites par demi-cercle ? Par de nombreux demi-cercles ? Probablement la lune, ou les sabots du cheval, ou des millions des foyers, et le dessin final (au milieu ci-dessus) voudrait exprimer toutes ces images. Une telle superposition des formes analogiques constitue une ambiguïté et une instabilité de l'imagination. Ensuite, le dessin se transforme en un objet spatial, qui montre un espace fantastique par l'effet du miroir, du contraste entre la lumière et l'ombre, le noir et le blanc, et qui raconte une histoire sous le clair de lune.

De la « rosée » à l' « eau », de la « lune » au « cercle », du « jade » au « ling-long », du « perron » à la « mélodie », un poème a été traduit et interprété selon diverses images, soit textuelles, soit discursives, soit lisibles, soit visibles, en fait, toutes les formes de ces représentations ont pour but de montrer finalement une image : l'image mentale.

2.1.3 Image mentale

« *La langue, voix mentale ; la calligraphie, dessin mental.* »

Yang Xiong⁴³⁷

L'image mentale, est sans doute la genèse de la conception pour tous les domaine artistiques, un instrument d'évocation anticipatrice avec fonction « d'instancier des hypothèses » selon M.Denis, une notion essentielle et inévitable pour construire l'image réelle en architecture, mais comment la définir précisément ? « Le terme image mentale est ut

3/ le rêve, les visions év

saveur par-delà les goûts, la résonance par-delà les sons »⁴⁴⁵. Et l'on pourrait ajouter : la représentation mentale par-delà les représentations physiques. Quant à la représentation architecturale, on peut ici citer la réflexion de Dominique Raynaud lorsqu'il écrit : « le langage semble jouer un rôle restreint dans le processus de conception, mais contre toute évidence, il ne s'agit pas là d'une particularité de la résolution des problèmes spatiaux et architecturaux »⁴⁴⁶. C'est pourquoi, on a surtout besoin de diverses représentations physiques pour incarner la représentation mentale dans le domaine architectural. Ici, les représentations physiques désignent principalement l'image textuelle et l'image discursive que nous avons précédemment exposées.

Cependant, au cours de la reproduction de la représentation mentale, la plus grande difficulté à laquelle on est confronté serait celle de savoir dessiner cette représentation : « "Savoir dessiner" ne peut être que le symptôme de "Savoir concevoir" »⁴⁴⁷. Cela explique davantage le rapport entre représentation graphique et représentation mentale. Comme l'a bien vu Lebahar, le dessin possède une propriété d'iconicité, mais celle-ci paraît rester très inférieure à celle de l'image mentale, mieux intégrée et ayant un plus fort potentiel analogique⁴⁴⁸.

Evidemment, il semble exister un « isomorphisme » entre la représentation mentale et la représentation graphique, mais l'écart entre les deux demeure très important. Ce que nous voulons exploiter dans le concept de représentation mentale au cours du processus de conception consiste justement à rechercher les moyens de renforcer cet isomorphisme. Il s'agit de réduire l'écart entre les deux : reproduire l'image mentale sous forme visible afin de la réaliser. Mais nous devons rendre compte de la nécessité de l'existence de cet isomorphisme qui « permet de dire quelque chose de la conception : si cet isomorphisme n'existait pas, on ne

⁴⁴⁵ [Cheng, F. 1977], p.86

⁴⁴⁶ [Raynaud, 2002], p.108.

⁴⁴⁷ Lebahar, 1983 : 6, cité par [Raynaud, 2002], p.110.

⁴⁴⁸ [Raynaud, 2002], p.111.

pourrait pas parler du travail de conception, puisque l'évolution d'une représentation mentale serait inaccessible »⁴⁴⁹.

Selon les recherches de John Haefele, en matière de conception « tout se passe comme si les données étaient stockées sous forme de signes ou de symboles, reliés entre eux en grappes. La reproduction infaillible de la grappe montre comment l'esprit fonctionne pour créer : quand un stimulus rappelle n'importe quelle unité lointaine ou centrale de la grappe, l'ensemble est activé »⁴⁵⁰. Cela revient à dire que le réseau des images mentales peut être activé par un stimulus extérieur qui rappelle une image mentale du stockage. Ces études montrent aussi que la pensée imagée joue, dans les activités de conception, un rôle plus important que la pensée verbale. Ainsi, la représentation imagée, surtout « la figuration graphique permet à des structurations de la perception ou de l'invention de l'objet, implicites ou non, de s'informer les unes les autres, mais aussi de le faire par des images mentales dont le contenu et, en tout cas, la valeur, dépendent du stock d'images du concepteur tel qu'il est à chaque instant remanié, complété, organisé par sa pratique figurative et par ses expériences sensibles diverses. C'est dans ce stock que réside *l'inspiration* figurative »⁴⁵¹. Pour la conception et l'enseignement, l'objectif est donc de saisir les stimuli possibles conduisant aux inspirations.

Dans un projet architectural, les *stimuli* semblent résider principalement dans le programme et le contexte, à partir de là, une certaine condition objective ou un certain mot particulier peut évoquer une association des images mentales. Dans notre expérimentation pédagogique précédente, chaque projet d'étudiant a trouvé un stimulus figuratif dans le poème donné, et notre méthode expérimentale consiste à demander de travailler sur les registres des images mentales. Par le processus écrire-dessiner, texte et dessin doivent pouvoir décrire les idées imagées de la façon la plus précise possible. Particulièrement, on a employé l'art calligraphique comme une manière expérimentale de produire la représentation graphique. Dans la tradition de l'art chinois, on entend depuis longtemps que « La calligraphique

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p.112.

⁴⁵⁰ John Haefele, *Creativity and Innovation*, 1962, cité par [Raynaud, 2002], p.110.

⁴⁵¹ [Boudon, Guillerme, & Tabouret, 1975], p.75.

(concerne), le dessin mental »⁴⁵². L'art calligraphique, visant à restituer le rythme primordial et les gestes vitaux impliqués par les traits des caractères, a suscité, très tôt, une peinture « spirituelle » qui, plutôt que de poursuivre la ressemblance et de calculer les proportions géométriques, cherche à imiter « l'acte du Créateur » en fixant les lignes, les formes et les mouvements essentiels de la nature⁴⁵³. Par conséquent, le travail calligraphique est probablement une piste rapide et efficace qui relie la représentation graphique et la représentation « spirituelle » pour stimuler davantage d'images associées dans le stockage. On pourrait dire que écrire/calligraphier et dessiner sont ainsi deux méthodes essentielles pour réaliser la description des images mentales. Par contre, au cours de la pratique du workshop, on constate qu'il était difficile d'arriver à l'objectif initial de produire simultanément une écriture et une peinture. Cela est dû à la confusion entre la calligraphie et la peinture sur l'image présentée. « La peinture et l'écriture (la calligraphie) ont eu la même genèse, la peinture prendrait la figure, l'écriture prendrait le symbole [...] la peinture prendrait plus, l'écriture prendrait moins. Tous les pictogrammes pourraient être dessiner, sinon l'écriture n'existait pas. Tous les caractères chinois viendraient de la variation du pictogramme »⁴⁵⁴. En raison de ces différences de nature, écrire et dessiner, ces deux arts traditionnels chinois, visaient tous deux à représenter pourtant le sens ou le sentiment par l'image objective.

En introduisant la notion d'image mentale, nous ne prétendons pas poser métaphoriquement l'existence d'un être psycho-physiologique qui serait un reflet du monde réel, mais nous plutôt faisons un rappel de l'importance sensible de l'image mentale dans l'activité de la conception et de la pédagogie. L'image mentale est la sensation-source de toutes les représentations imagées, qui détermine la visibilité de la représentation graphique du projet architectural ainsi que celle de l'opération réelle. Plus qu'une expérience synthétique de la perception, de l'imagination et de la réflexion, l'image mentale est surtout un appui de la conception. La conception du projet évolue à mesure que la représentation mentale évolue, et

⁴⁵² Yang Xiong, 53 av. J.-C~18, philosophe, poète et linguiste chinois. « La langue, voix mental ; la calligraphie, dessin mental. » 扬雄, 西汉《法言·问神》:《言, 心声也; 书, 心画也》.

⁴⁵³ [Cheng, F. 1977], p.21.

⁴⁵⁴ Zhen Qiao, Chercheur de la dynastie Song, le XIIe siècle, in [党怀兴(Dang HuaiXing), 2003], p.49.

cette dernière évolue avec les capacités de représentation visible et de mémorisation des expériences vécues. Cependant, par l'exercice cérébral, il pourrait être possible d'élever nos capacités à reproduire les images mentales. Par exemple, on pourrait régulièrement imaginer un espace réel mentalement avec de nombreux détails et la plus grande précision possible : dimension d'espace, parcours intérieur, sensation des matériaux, couleurs des peintures, formes de menuiserie etc., comme si tout était devant les yeux.

De l'image mentale à l'image textuelle ou discursive, la conception du projet n'est encore qu'à l'état d'embryon, qui va ensuite se développer dans ses dimensions spatiales, l'image commence alors à devenir objet.

2.2 Écrire et mettre en scène

« Nos édifices [...] devraient être, en quelque façon, des poèmes. »

Étienne-Louis Boullée.

Écrire après lire, mise en scène des storyboards.

Si le poème « perron de jade » est un roman poétique, original, chaque étudiant l'a adapté au théâtre en sa propre manière, et a figuré une image spécifique pour construire ensuite un espace poétique.

Nous faisons ici l'analyse des différentes modalités de figuration des représentations textuelles ou graphiques des projets produits par les étudiants, selon les schèmes d'action et les opérations idéographiques que nous avons évoqués plus haut. Ces schèmes pourraient être catégorisés en quatre catégories: 1- imiter et transformer ; 2- plier et tresser ; 3-répéter et varier ; 4- adapter et inventer.

2.2.1 Imiter et transformer

Effectivement, imiter et transformer, sont deux actions essentielles pour arriver à « ressembler ». « Ressembler, c'est pouvoir être perçu comme ressemblant ». L'anglais dit: to look like, qui désigne une apparence semblable mais pas pareille. Comme nous l'avons décrit avant, ressembler est le schème premier de la figuration de l'écriture chinoise, il a également la même valeur pour la représentation graphique dans le processus de conception. C'est par le schème « ressembler » que l'évolution de la représentation mentale pourrait s'effectuer et que la représentation graphique pourrait finalement se déterminer. Quant aux concepteurs, le schème « ressembler » pourrait être dissocié en deux actions : imiter et transformer, c'est-à-dire, imiter plutôt que copier, puis transformer légèrement.

Cependant l'objectif qui consiste à « ressembler » sans imiter, c'est à dire sans reproduire une figure de la réalité, est l'essence de l'art ainsi que de l'écriture chinoise. Dans un tableau chinois, les montagnes et les rivières ne ressemblent en rien à celles qu'on voit vraiment dans

la nature : le génie du peintre n'est pas de reproduire l'apparence des monts et des fleuves, mais de produire une parcelle de pouvoir stabilisateur des montagnes et de la fraîcheur apaisante des rivières, c'est-à-dire d'amorcer dans le cœur du spectateur les sentiments que procure la contemplation d'un paysage réel. L'idéographie, qui est à l'origine de ce point de vue, permet de le pousser à son extrême : en donnant à la chose signifiée l'apparence du signe qui la signifie⁴⁵⁵. C'est pourquoi un des styles de la peinture chinoise a été dénommé « écrire l'idée » et pas « écrire la figure » ou « dessiner la figure ». Bien que écrire et dessiner dans l'art traditionnel apparaisse sans écart, ils ont après tout des points différents (plutôt selon les points de vue traditionnels) : la peinture est l'image concrète visant un effet vivant, alors l'écriture est l'image abstraite visant une ressemblance figurative; la peinture a plus de traits et plus complexe, représente une pensée par un tableau, l'écriture a des traits moins et simple, à communiquer une signification par des traits limités; après avoir fini, la peinture serait statique, l'écriture serait variable selon le besoin de communication, pourrait présenter un sens plus riche⁴⁵⁶.

Dans nos projets, l'écriture prend une place centrale, même l'image apparaît comme un dessin qui était effectivement figuré de manière calligraphique. En tant que ressemblance figurative, certaines représentations graphiques des étudiants sous forme d'écriture ressemblent aux images objectives du poème. Par exemple, le projet « eau » de l'étudiant He (fig.171) voudrait montrer l'image des rosées, ou du store de cristal, ou de la pluie, la ressemblance est donc liée à l'image de l'eau. Avec cette intention, l'étudiant a utilisé le point de manière calligraphique pour imiter la forme de la goutte d'eau. La mise en place des points imitait l'ordre du store et de la pluie, mais l'orientation, la nuance des points se transforme doucement, donne enfin un ordre dans un désordre, une instabilité à l'image. Cependant, la ressemblance entre l'image du projet et l'image du poème est explicite.

⁴⁵⁵ cf. Cyrille J.-D. Javary, « L'écrire étincelant », in *L'unique trait de pinceau : Calligraphie, peinture et pensée chinoise de Fabienne Verdier*, Édition Albin Michel, Paris, 2001. P.10.

⁴⁵⁶ Dang huaixing, *Études de Liu shu (six catégories de la formation)*, Pékin, 2006. P.49.

Les images calligraphiques ou picturales que nous avons étudiées sont effectivement des transitions entre l'idée et l'espace, le poème et l'espace poétique. Au niveau de la représentation architecturale, ces images pourraient être considérées comme des croquis ou des images de synthèse d'une autre manière. A partir de cela, la transition des deux dimensions aux trois dimensions s'effectuera.

Dans le projet « eau », le principe de spatialisation était très simple : courber un carton et coller deux côtés. Une forme de « goutte d'eau » apparaît alors au niveau de la coupe, et un espace élémentaire est formé. Après, cette unité d'espace peut se transformer en utilisant le volume, le matériau et les autres détails formels. Mais toutes les transformations sont à la base de la forme élémentaire – la « goutte d'eau » - pour assurer le niveau de ressemblance. Par conséquent, l'imitation et la transformation se complètent mutuellement au cours de l'évolution de la ressemblance.



Figure 171 Projet « eau », du dessin aux maquettes : figurer, imiter, transformer.

Si l'image du projet « eau » est plutôt une imitation de l'image objective du poème, alors l'image du projet « jade » (fig.172, étudiants : Yang YanPing, Shi Wei) est plutôt une transformation de la figure d'un caractère du poème. Au cours de la calligraphie, la ressemblance entre la figure écrite et la figure originale est maintenue en gardant la structure essentielle du caractère, mais une transformation progressive s'applique à la figure écrite. Le caractère « jade » sous la forme de l'écriture des os est un pictogramme qui dessinait une suite de pièces de jade, précisément, il est représenté par un plan de coupe ou d'élévation. Chaque pièce de jade est ainsi présentée par un trait horizontal. Dans la transformation, le *trait* se transforme en *ellipse*, la *coupe* se transforme en *perspective*, ensuite, l'écriture se

transforme en peinture. Bien que la figure dans la peinture soit complètement transformée : ce ne sont plus des ellipses, plus des axes centraux, la ressemblance entre l'écriture et la peinture est en revanche conservée et continue dans la représentation spatiale. Planche par planche, colonne après colonne, naturellement, une structure architecturale est bâtie. Par la suite, ces deux éléments constructifs pourraient être recomposés en une suite d'espaces variés sous forme linéaire.



Figure 172 Projet « jade » : écrire, imiter, transformer.

Réunissant les deux manières précitées, le projet « rond » (fig.173, étudiants : Pei ZhiHu, Zhao MingJie) est une imitation de l'image objective du poème et aussi de la figure du caractère. Le « rond » suggère des objets comme « lune, rosée, store de cristal » dans le poème, et la figure du caractère carré se transforme en forme ronde. Le projet donne des images comme « cercles dans cercle » ou « une personne dans la lune » afin de doter d'un sens riche la forme simple. La figuration spatiale a saisi l'image de « cercles dans cercle », la forme de l'anneau satisfait à la fois la figure et le sens du caractère chinois, elle maintient la ressemblance entre l'image poétique et l'espace poétique.

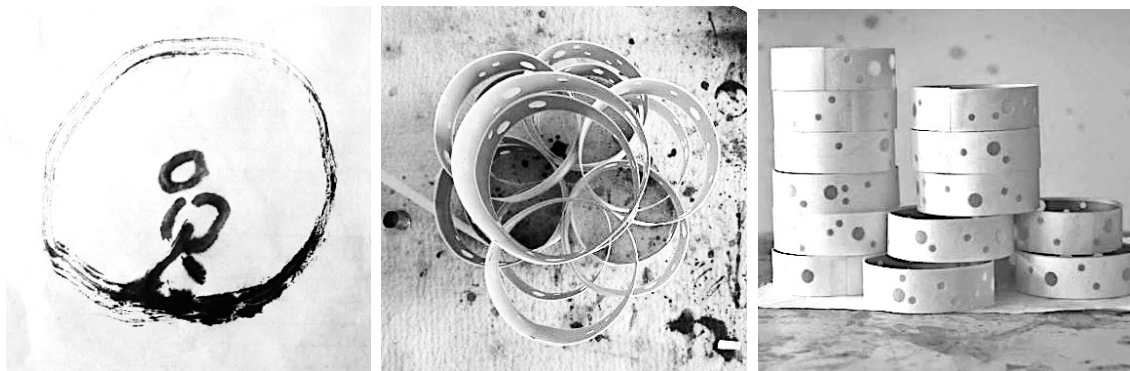


Figure 173 Projet « rond » : écrire, imiter, transformer.

En appliquant le schème « ressembler », ces trois projets d'étudiants ont créé trois formes spatiales pour montrer les différentes traductions plastiques d'un même poème. Les ressemblances dans ces projets étaient produites par le fait d'*imiter* certaines images objectives du poème. Cependant, une autre sorte de ressemblances est produite par le fait d'utiliser des figures existantes qui peuvent faire rappel du poème et effectivement, cette utilisation est un emprunt direct. *Emprunter* l'objet connu pour reproduire l'objet inconnu, comme nous l'avons évoqué, est un schème fondamental des opérations idéographiques. A partir de ce concept, les deux exemples suivants ont fait des emprunts aux arts artisanaux pour les représentations.

2.2.2 Plier et Tresser

Plier et tresser, représentent ici deux cas concrets du schème « emprunter ». Emprunter un objet pour représenter un autre, ce n'est pas arbitraire, entre l'objet représentant et l'objet représenté, il y a certainement un point commun qui peut être formel ou sémantique. Du point de vue rhétorique, l'emploi du schème « emprunter » est à la base du lien métaphorique ou métonymique. Les deux projets d'étudiants que nous allons commenter ici pourraient proprement représenter l'emprunt formel en art du pliage en papier et l'emprunt sémantique en art du tressage.

Le pliage en papier, originaire de Chine, est un art qui permet de réaliser toutes sortes de figures et de modèles en évitant l'utilisation de ciseaux ou de colle, à l'aide d'une simple feuille de papier. Grâce à cette simplicité de fabrication, seulement avec les mains et les papiers, on peut créer des maquettes d'études pour voir rapidement l'idée du projet. Pour la conception architecturale, l'avantage de cet art concerne les possibilités morphologiques, la simplicité et la rapidité de la fabrication d'une part, et d'autre part le concept du « pliage ».

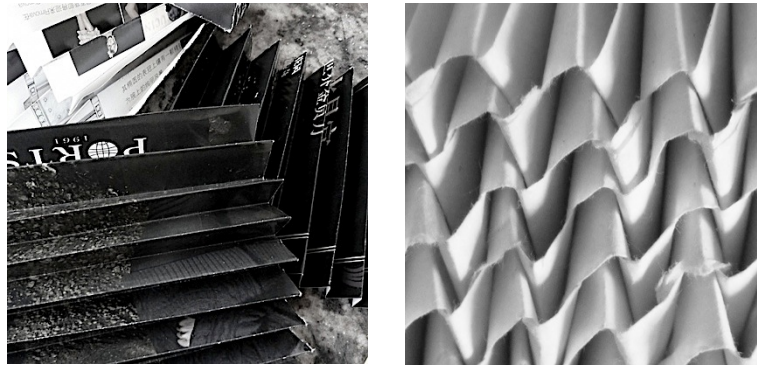


Figure 174 Un modèle simple de pliage et l'image du projet « perron ».

Pliage, ou plier, sous certaines formes, est une façon d'économiser l'espace. Si nous observons les objets quotidiens dans la maison, la structure pliée est partout. On a déjà réalisé par le pliage la lampe, la chaise, le table, le lit, l'échelle, la porte, les volets, etc., alors pourquoi pas la maison ? Les architectes travaillent souvent sur la structure démontable pour l'habitat temporaire, alors pourquoi pas la structure pliable ?

Notre exemple de « pliage » se développe dans cette intention. Le projet est non seulement une réponse pour le programme du workshop, mais aussi offre un sens de réflexion et d'exploration. S'inspirant du modèle de pliages le plus simple qui ressemble à la forme du « perron » (fig.175), le projet de l'étudiant Ma Jie effectuait une étude sur l'art manuel du pliage, tressage et découpage. En fait, la maquette d'étude réunit à la fois les trois arts, mais le « pliage » constitue le thème central qui représente l'image du poème. Les éléments composants de la maquette ont plutôt proposés des possibilités pour la structure constructive. Par exemple dans la figure 177 ci-dessous, le modèle 1 pourrait d'avoir un usage différent à une échelle différente, qui pourrait nous rappeler un escalier, un pilier, une structure mécanique etc. ; le modèle 2 pourrait être une ouverture, un plancher, un espace plié, l'association des idées reste ouverte. Effectivement, ce que l'ensemble de la maquette voudrait représenter n'est pas une forme définie, ni une solution précise, mais plutôt des possibilités de structures et de l'imagination des espaces.

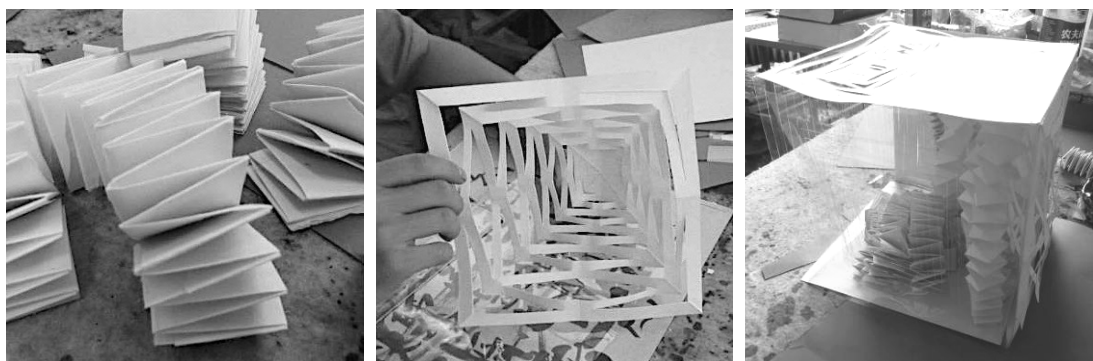


Figure 175 Projet « perrons », de gauche à droite : modèle 1, modèle 2, modèle 3 : ensemble de maquette.

Quand une feuille de papier devient des bandes, le *pliage* devient un *tressage*. « Le tressage est un retour aux origines, c'est le geste le plus primitif qui a permis à l'homme de construire ses abris, ses vêtements, et les récipients... »⁴⁵⁷. Évidemment, le bâtiment serait le plus grand abri humain. « Tresser un espace » n'est plus un geste nouveau pour les architectes d'aujourd'hui. L'exemple le plus remarquable qui en témoigne est sans doute le grand « nid d'oiseau » tressé en acier par Herzog et De Meuron à Pékin (fig.176). Il y a eu et il y aura certainement beaucoup d'autres structures tressées, qui sont généralement de forme réticulaire en tant que structure porteuse. La structure tressée possède une bonne résistance et donne une durabilité aux divers objets produits. En particulier le mobilier canné peut produire une certaine efficacité, également pour la construction architecturale, en négligeant la consommation des matériaux.

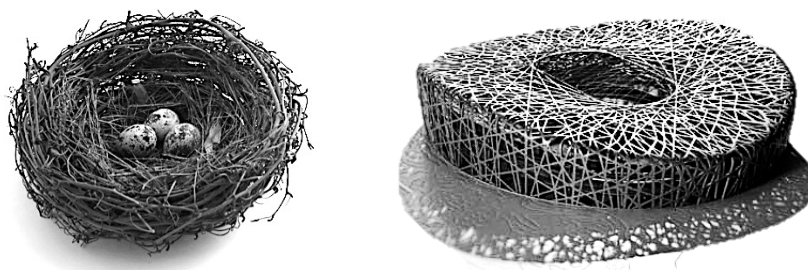


Figure 176 Le tressage du nid d'oiseau et le stade olympique à Pékin.

⁴⁵⁷ Odon, artiste qui travaille spécialement sur le tressage. Site de l'artiste : <http://perso.wanadoo.fr/co-art/>

Le tissage est une structure porteuse et, aussi une forme d'expression. Comme dans le projet « mélodie » de l'étudiant Ta Lei (fig.177), cet art est à la fois la structure, l'enveloppe et la représentation métaphorique de l'espace. L'idée du projet est venue du rythme du poème ainsi que de la perception déclenchée par le poème, le projet tente alors de visualiser ces éléments sensibles et abstraits. A partir de cette intention, l'idée se concrétisait par le mot « mélodie » en tant que sujet (l'interprétation précise cf. partie3. 2.1.2), en outre, il associait les diverses figures du caractère « eau » pour rendre visible une mélodie douce comme l'eau qui ondule. Ceci dit, le projet empruntait l'image figurative de l'« eau » pour représenter l'idée abstraite de la « mélodie ». Au niveau de la réalisation, cette image de l'« eau » se manifeste par la surface onduleuse du tissage, qui entrelace la lumière et l'ombre, où une idée-scène poétique est produite.

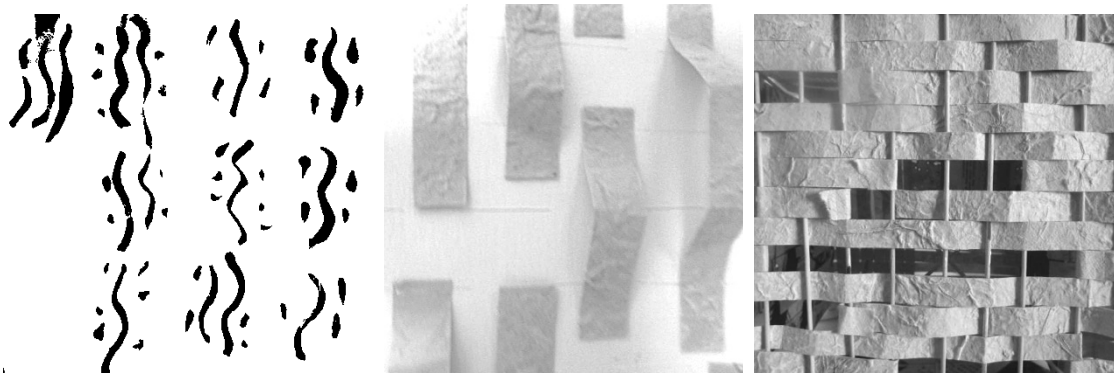


Figure 177 Projet « mélodie » : l'image du caractère « eau » - imiter – tresser.

Néanmoins, la représentation du projet pourrait aller encore plus loin, l'art de tissage pourrait avoir plus d'espace de représentation. Les éléments formels comme la dimension et la fluctuation des bandes sont modifiables, chaque changement pourrait produire une représentation différente, qui va résulter des espaces tout à fait différents, et variés, soit réguliers, soit irréguliers. Au delà de ce principe, grâce à une histoire millénaire, le tissage possède une morphologie très riche (fig.178), il fournit une ressource très riche pour la représentation formelle. Au niveau de la structure, la technique du tissage produit des objets ou des tissus en structure légère, solide, qui a visiblement une grande valeur référentielle pour la structure architecturale, et cela affecte le choix des matériaux de construction. Avec toutes ces particularités formelle, structurale ou matérielle, l'art du tissage est non seulement une

enveloppe, une structure de l'architecture, mais peut pousser les architectes à aller vers une architecture de la structure.



Figure 178 Des motifs « tressages », © Pascal Dehont⁴⁵⁸.

Nous observons de plus en plus souvent des emprunts provenant de l'art manuel, comme tressage, pliage, découpage etc. dans les opérations réelles. En particulier dans les équipements publics, l'art manuel possède une expressivité puissante au niveau esthétique, et s'avère capable de créer des formes originales. En plus, en tant que représentant de la tradition ou de la culture dans certain cas, l'art manuel joue aussi le rôle du porte-parole culturel

⁴⁵⁸ Motifs de tressages sur site internet :

http://www.ressources-photofiltre.com/pages/motifs_tressage.html,

<http://www.cmoparis.com/cmo/tressage.htm>.

par-delà de la structure ou la forme de l'architecture. Comme certains pavillons nationaux dans l'Expo universelle à Shanghai en témoignent.

Le Pavillon Espagne, est ainsi commenté par les architectes : « L'Espagne a une très longue expérience du tissage de l'osier. Nous savons que la Chine a ce genre d'artisanat aussi. Nous avons donc pensé que c'était quelque chose que nous avions en commun »⁴⁵⁹. L'intention de cette conception est de tresser un motif avec des brindilles d'osier selon leurs couleurs avec l'aide des artisans d'art venus de différentes régions d'Espagne. L'osier est recouvert par un matériau spécial imperméable. Il maintiendra également le pavillon à une température raisonnable. Dans ce projet, l'osier comme matériau original est utilisé dans la réalisation de paniers artisanaux, qui fonctionnent comme une enveloppe, ainsi que pour les brise-soleil du bâtiment. En outre, l'effet esthétique de l'ensemble des paniers voudrait construire visiblement une identité espagnole : charmant, léger, dynamique comme leur danse flamenco.



Figure 179 Pavillon d'Espagne, Shanghai, Architectes : EMBT (Benedetta Tagliabue)

Le Pavillon Pologne, dans sa surface extérieure, est décoré de motifs ciselés tout comme des papiers découpés, qui rappellent un art traditionnel chinois. Le papier découpé, est également un art populaire polonais. Les visiteurs peuvent éprouver des plaisirs visuels: la lumière de couleur changeante pénètre les papiers découpés, produisant un contraste clair-obscur dans le pavillon.

⁴⁵⁹ Citations sur le lien : <http://www.archi-mag.com/espagne.php>



Figure 180 Pavillon Pologne, Shanghai, Architectes : Wojciech Kakowski, Natalia Paszkowska.

Le Pavillon Mexico a planté une forêt de cerfs-volants sur la toiture-terrasse végétalisée du pavillon. Ces cerfs-volants ou « papalotes » en mexicain signifiant Papillons, reflètent les liens culturels qui unissent le Mexique et la Chine. Né en Chine il y a plus de 3 000 ans, cet objet est indissociable de la culture mexicaine depuis l'arrivée des Espagnols. Alors qu'en Chine, la fabrication du cerf-volant est un des arts folkloriques les plus typiques. La peinture sur le cerf-volant fabriquée de manière traditionnelle est aussi une représentation artistique.



Figure 181 Pavillon Mexico, Shanghai, Architectes : Slot Studio.

Pliage, tressage, découpage, représentent l'art d'artisanat universel, dont l'application en architecture comme les exemples précédents le montrent, possède un effet heuristique à la conception contemporaine. Pour conclure ce chapitre, nous voudrions encore manifester le lien inséparable entre arts, architectures et artisanats, mais aucun manifeste n'est plus puissant que celui de Gropius : presque cent ans avant, le Bauhaus était du mouvement *Arts and Crafts* (littéralement *Arts et artisanats*), le fondateur Walter Gropius a publié le *manifeste du Bauhaus*, dans lequel, il annonce la vocation de l'école en ces termes :

« Le but final de toute activité plastique est la construction ! [...] Architectes, sculpteurs, peintres ; nous devons tous revenir au travail artisanal, parce qu'il n'y a pas d'art professionnel. Il n'existe aucune différence essentielle entre l'artiste et l'artisan. [...] Voulons, concevons et créons ensemble la nouvelle construction de l'avenir, qui embrassera tout en une seule forme : architecture, art plastique et peinture [...] »⁴⁶⁰.

Walter Gropius

Weimar, Avril, 1919



Figure 182 L'art d'artisanat, qu'est-ce qu'il nous apportera ?⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Le manifeste complet sur le site : http://www.arkitekturbo.arq.br/bauhaus_manifesto_fra.html

⁴⁶¹ Les trois oeuvres de gauche à droite : Pliage, Artiste : Yuko Nishimura ; Découpage, Artiste : Sun ErLin ; Cerf-volant, Artiste : Ha YiQi.

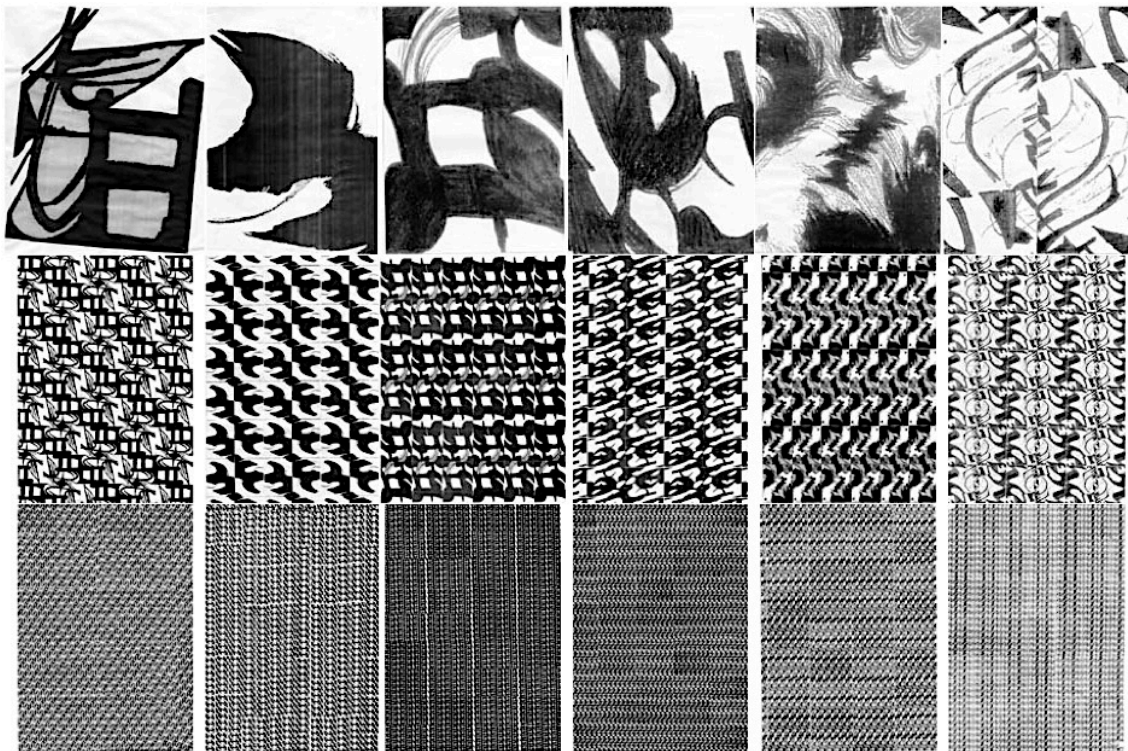
2.2.3 Répéter et Varier

« *L'architecture, c'est de la musique figée.* »

- *Johann Wolfgang von Goethe*

Généralement, la forme architecturale vient de la répétition. Répéter une pierre, répéter une colonne, répéter une pièce, répéter jusqu'à un bâtiment complet au niveau pratique, ou bien répéter un motif, répéter une forme simple, jusqu'à une forme complexe au niveau conceptuel, la répétition est donc la manière la plus fondamentale, la plus simple et la plus puissante de la multiplication des formes, de l'unité à l'ensemble, de la simplicité à la complexité, afin de composer l'espace et l'ordre de l'espace.

Du point de vue de sa performance, la répétition revêt une qualité économique pour la construction au niveau pragmatique d'une part, en favorisant la production industrielle sur la préfabrication, la normalisation et la modularisation. Mais d'autre part, ce qui concerne étroitement à notre sujet, nous devons observer la puissance visuelle de la répétition. « La répétition de la plus simple des formes peut générer une charge esthétique puissante »⁴⁶². Si « l'architecture est une musique figée », conforme à la musique, la répétition produit également le rythme visible dans la forme architecturale. Ce rythme régulier donne une forte impression visuelle, un peu comme un arrêt sur image dans la projection d'un film, comme un zoom qui grossirait l'objet dans le viseur et impose un examen



Cet exemple nous montre la puissance de la répétition, qui est d'un côté un moteur pour multiplier la forme déjà créée et d'autre part en moyen de produire une forme nouvelle. Deleuze a donné une description profonde de ce phénomène :

« Si la répétition existe, elle exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence. A tous égards, la répétition, c'est la transgression »⁴⁶⁶.

D'autre côté elle est à la fois un obstacle en faisant perdre aux signes leur transparence. Le processus de répétition est comme un processus d'opacification. Répéter plus signifie opacifier plus, c'est-à-dire, la transparence de la forme d'unité se perd à mesure que la répétition continue. *Répéter*, c'est reproduire du *même*, mais

Si la forme musicale était rapportée à un phénomène visible, alors la répétition produirait un espace linéaire comme le rythme tandis que la variation produirait un espace courbe comme la mélodie. En musique, la variation est un procédé permettant de produire de multiples phrases musicales par des modifications apportées à un « thème ». Les modifications peuvent être de nature mélodique, rythmique ou harmonique. Ces divers modes de variations peuvent se combiner l'un à l'autre, le thème initial pouvant alors devenir presque méconnaissable⁴⁶⁹. Le même principe existe en architecture, où la variation permet de produire une forme complexe qui compose de multiples séquences spatiales par des transformations apportées à un « thème » - une cellule formelle. Les transformations peuvent être décoratives, dimensionnelles, matérielles, afin de mettre en évidence le « thème », proprement dit, le sens du « thème » du projet architectural. Cependant, un même « thème » peut avoir plusieurs modes de variations, qui produisent les significations différentes par les représentations visiblement différentes.

Dans notre workshop expérimental, chaque projet d'étudiants que nous avons précédemment décrit a trouvé son propre « thème ». Afin d'être mis en scène, le « thème » exécutait un processus de répétition et de variation. Les variations thématiques nées de ce processus montrent diverses interprétations sur un même « thème », et cela déclenche des questions sur la potentialité de la forme architecturale, elles tournent autour de l'interrogation fondamentale : quelle forme est possible ?

Comme en musique, les variations sur un même « thème » pourraient être caractérisées en deux sortes :

2.2.3.1 variations sur un « thème » fixé

C'est-à-dire, en architecture, garder la forme identique des unités et ne varier que les autres éléments comme l'ordre de la composition, la quantité des unités répétitives. Dans le projet d'étudiant « rond » par exemple, les variations sont réalisées à partir de la répétition de la forme « thématique » - « rond », avec des « cercles » répétitifs, la conception se concentre

⁴⁶⁹ Le terme de la variation cf. Wikipédia.

sur la morphologie des diverses compositions, afin de découvrir le plus de formes complexes possible. L'objectif est de démontrer la potentialité de la forme simple qui, après un tel processus de répétition et de variation, transforme la morphologie du « thème ». Les différentes représentations montrées dans les images ci-dessous (fig.184), donnent une perspective plutôt qu'une forme définitive architecturale. Comme dans les autres projets, ce qui est significatif pour nos recherches, c'est toujours le parcours, cette évolution morphologique, ce processus de variations, et non pas les images finales stables. Nous cherchons une mise en scène plutôt qu'une mise en œuvre.

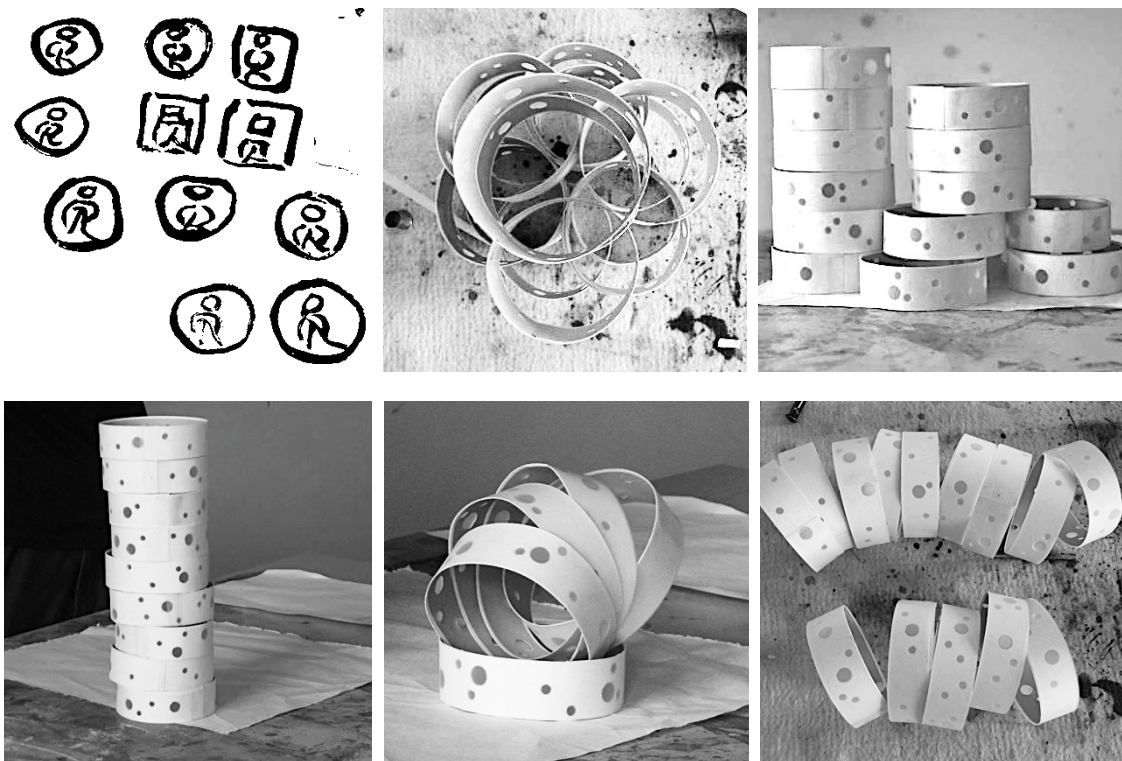


Figure 184 Projet d'étudiants Pei et Zhao : Variations de « Rond ».

2.2.3.2 Variations ornementales

Dans la variation ornementale, la forme thématique reste la même, ce qui est modifié sont les éléments décoratifs comme les proportions, les couleurs, les matériaux de certaines unités répétitives. *Décorer* les unités formelles, en même temps, permet encore de modifier les éléments structuraux comme dans le premier cas, à savoir composer des unités aux formes variées et ajouter ou diminuer certaines d'entre elles. Les projets d'étudiants suivants

(fig.185-188) représentent le même principe de variation, chacun développe son « thème », mais est-ce que le sens du « thème » a changé ? Sinon, comment pourrait-il se maintenir ?



Figure 185 Projet d'étudiants Yang et Shi : Variations de « jade »

Dans le projet « jade » (fig.185), les variations respectent continuellement la structure d'un chapelet de pièces de jade comme « thème ». Dans ce sens, l'échelle des pièces de jade pourrait varier, également leur quantité, leur composition. Dans le projet « eau » (fig.186), les variations d'« eau », à partir de la répétition du « thème » de la « goutte d'eau » proposent des compositions du « thème » qui sont très diverses et se déroulent librement dans le sens vertical, horizontal. En outre, les jeux de contraste entre noir et blanc font remarquer que les éléments non répétés remportent une importance et un relief tout particuliers.



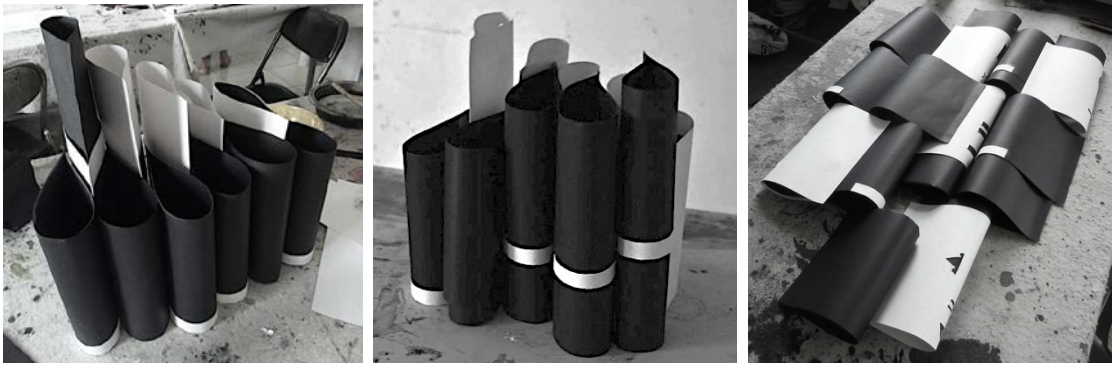


Figure 186 Projet d'étudiants He : Variations d'« eau ».

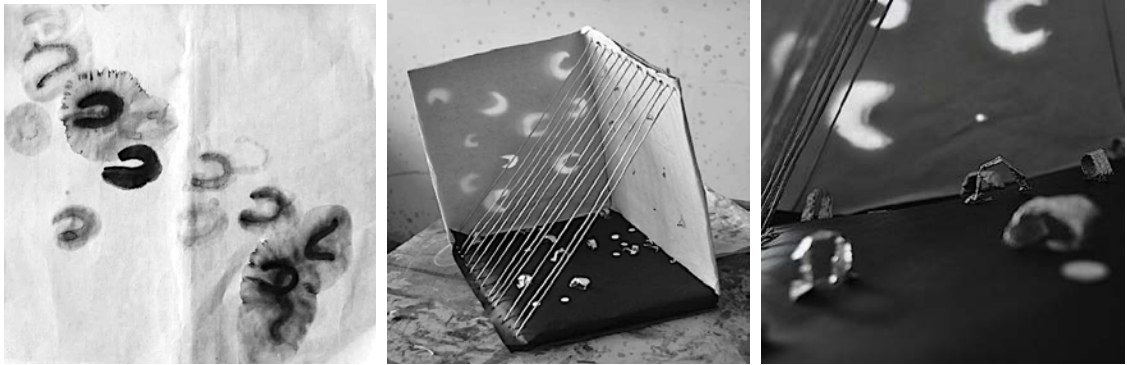


Figure 187 Projet d'étudiants Liu et Zhai : Variations de « ling-long »

Dans les variations de « ling-long » (fig.187), la forme du « croissant » se répète de deux manières dans les représentations. La première se forme par la lumière qui pénètre les ouvertures au fond vertical en forme de « croissant », la deuxième utilise le papier d'argent en surface qui peut refléter le clair de « lune ». Cela nous offre un espace d'imagination narrative. Le clair de lune, milles foyers, le reflet de la lune ? ou bien des autres images ?

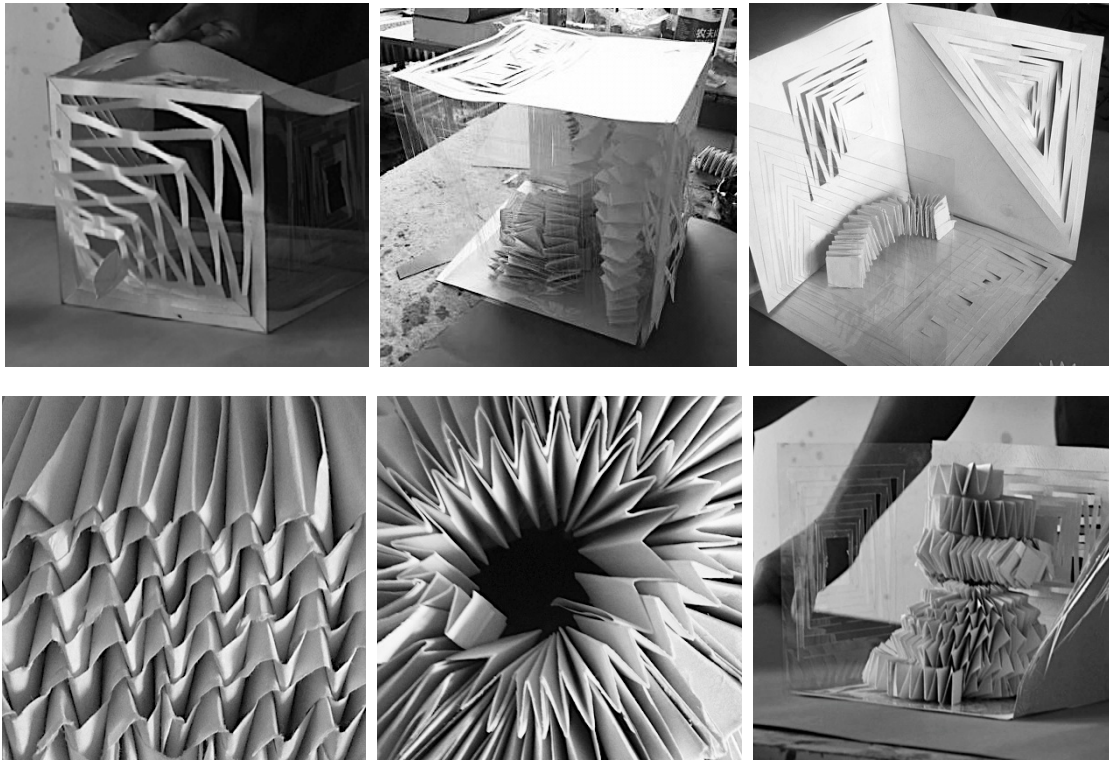


Figure 188 Projet d'étudiants Ma, Wang et Liu : Variations de « Perron ».

Pour les variations du projet « perron » (fig.188), le « thème » varie selon deux méthodes : plier et découper. Plier en une seule façon, découper en une autre, cependant, la combinaison des deux est supérieure du point de vue de l'effet produit.

Dans toutes ces variations, dans chaque projet et bien qu'il existe des éléments visiblement différents, il apparaît une homogénéité des ensembles. Cela montre justement la différence entre la notion de « variation » et celle de « transformation », qui correspond à celle qui existe entre homogène et hétérogène. Cette homogénéité, en musique, pourrait se traduire par l'harmonie, qui est construite par le couple répétition-variation.

C'est en cela que nous pouvons voir une puissance rénovatrice dans la répétition-variation, parce que le « thème » répété et varié est chargé d'un nouveau sens spatial. Nous observons d'ailleurs l'importance de la simplicité de la forme thématique, qui déciderait plus ou moins de la forme totale et de sa signification à venir. De ce fait, peut-être pourrait-on dire que plus le « thème » est simple, et plus l'espace de variation serait plus grand ?

La répétition-variation, quand elle était introduite comme principe de composition architecturale dans nos projets d'étudiants permettait à la musique, la poésie et l'architecture de se rencontrer. Néanmoins, ce n'est pas par hasard car il y a certainement des caractères communs entre ces domaines. Cela, semble produire une architecture simple, poétique, harmonique.

2.2.4 Adapter et Inventer

« *Adapter* : Transposer une oeuvre pour qu'elle convienne à un autre public, à une autre technique. »

« *Inventer* : Tirer quelque chose de son imagination, le créer de toutes pièces. »

- Dictionnaire Larousse

Dans les projets présentés dans cette partie, bien que les idées fussent limitées par le même poème donné au préalable, les productions finales ne parviennent à présenter qu'une certaine part des images présentes dans le poème initial. La lisibilité du poème a progressivement été perdue dans le processus des opérations de « ressemblance », « répétition », « variation » etc. Face à ce résultat, nous sommes amenés à nous poser de nombreuses questions. La reproduction poétique aurait-elle dû être fidèle à la production initiale ? Le projet d'architecture doit-il en général devrait être fidèle au programme en architecture (dans notre cas, le poème initial peut être considéré au programme architectural) ? Ce genre d'interrogations nous fait penser à une question similaire et plus courante posée dans le domaine de littérature : est-ce que la réécriture doit respecter l'original ?

Réécrire, ou adapter, nous employons ici ces termes dans le sens d'arranger et de transposer une oeuvre littéraire ou musicale pour un autre mode d'expression ou un autre emploi. Par exemple, du roman au scénario, du scénario au théâtre ou au cinéma, du poème à la musique, ces transferts sont des modes fréquents de l'adaptation. Or, comme l'architecture est une écriture, nous souhaitons qu'elle soit une écriture poétique, c'est aussi nos objectif du workshop : réaliser une adaptation du poème à l'architecture !

De ce fait, en revenant à la question précédente, la réponse est sûrement négative. Un bon nombre des adaptations réussies peuvent faire la preuve, et parfois des adaptations ont même dépassé les originaux. Les principes d'appréciations de la réussite dans l'opération d'adaptation sont principalement de deux ordres : le premier serait que l'esprit de l'adaptation est fidèle à celui de l'oeuvre originale; le deuxième serait que l'adaptation a répondu aux besoins de la société contemporaine, avec une propre particularité ou une certaine originalité. Ces principes

sont également applicables aux nos projet. Par cela, il faudrait reconnaître que l'essentiel de l'adaptation ne réside pas dans le mode d'expression, ni dans l'image visiblement représentée, il s'agit des substances intouchables mais perceptibles en arrière de la surface.

Quand on parle de l'adaptation, on touche inévitablement la notion d'invention. Si l'invention est considérée comme une création venue des imaginations, elle serait dans ce sens le lieu où naîtrait l'originalité. Une invention touchant à l'adaptation, comme dans le cas de nos projets d'étudiants est donc une invention limitée par un certain cadre donné, à savoir qu'elle n'est pas une invention à partir de rien, qu'elle est partie du poème, du matériel donné, et qu'elle est là pour aider l'adaptation. Ici, *inventer* est une autre manière d'*adapter*.

Tous les projets sont des reproductions au sens strict, et dans notre cas d'étude, toutes les reproductions sont des adaptations. Parmi celles-ci, certaines sont des adaptations plus que des inventions, certaines sont des inventions plus que des adaptations, et nous voulons prendre ces dernières comme des cas particuliers. Il s'agit de voir jusqu'à quel point, l'invention ne serait plus sous contrôle de l'idée originale, hors de l'adaptation.

Les projets qui sont considérés comme plutôt inventifs dans notre sens, seraient ceux qui mettent en scène des représentations visuellement opaques, digressives et abstraites. Le projet « ling-long » par exemple, a véritablement employé une manière littéraire pour adapter ou plutôt inventer un petit récit par une réécriture poétique, qui intègre l'imagination personnelle à l'image du poème donné. Puis à partir du nouveau poème, le projet commençait la construction des esquisses de l'objet spatial. Voyons le poème initial et celui adapté par étudiant⁴⁷⁰ :

⁴⁷⁰ Le poème « ling-long » écrit en chinois par l'étudiants Zhai YeJie et Liu Jia, traduit en français par Chen Bao.

« Ling-long »

Liu Jia, Zhai YeJie

Sous la Lune voile,
Le nuage pleure,
L'oiseau bleu vole,
Les bruits des sabots s'approchent,
Rendent les joies aux voisins,
Reste seule à la maison de notre,
Danse ivre sur les rosées blanches

玲珑

刘佳 翟烨杰

朦胧月下

云犹泪

青鸟飞踏

人憔悴

马蹄声渐近

却是邻家欢

独守藏娇屋

白露醉起舞

本应美酒伴佳人

却是玉手举金樽

Les deux poèmes qui nous montrent la même tristesse, le même désir, la même solitude, la même attente, et les mêmes sentiments perçus se continuent de l'un à l'autre. C'est une adaptation du poème avec une continuité mentale.

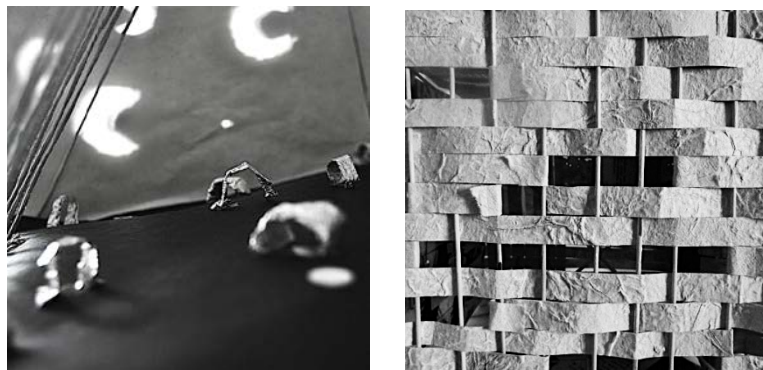


Figure 189 Perspectives partielles : « ling-long » et « mélodie ».

Si la représentation du projet « ling-long » est encore une ressemblance par rapport aux objets concrets du poème, alors le projet « mélodie » tente lui de figurer au contraire les sentiments abstraits du poème (fig.189), il est une matérialisation de la sensation. Le thème « mélodie » cherchait à interpréter un entrecroisement des sentiments comme la tristesse, la solitude, l'attente, la déception, l'inquiète etc., comme une mélodie d'amour mélancolique. En plus, le terme « mélodie » en chinois signifie à la fois « courbe », ainsi, ces deux notions, l'une sonore, l'autre visuelle, s'associent rationnellement : si la mélodie était visible, elle serait une ligne courbe. La forme du projet est donc venue d'ici. Entre l'image du poème et l'image du projet, il n'apparaît aucun lien visible, mais une cohérence sentimentale. Par contre, c'est une adaptation sans contenu précis, donc elle a presque perdu la lisibilité et la particularité individuelle, elle peut aussi interpréter d'autres poèmes qui ont la même perception. C'est une invention du « sentiment-scène », qui est moins explicite que les autres adaptations issues de l'« objet-scène » ou de l'« idée-scène »⁴⁷¹. Le « sentiment-scène » est un niveau artistique très difficile à représenter. Après tout, l'architecture concerne de l'objet visible, matériel, ce que nous recherchons est de faire une architecture de l'« objet-scène » vers l'« idée-scène », qui est moins difficile que le « sentiment-scène », mais sans être facile pour autant.

⁴⁷¹ Les notions des trois « scènes » cf. Partie 1, 1.6.1 et Partie 3, 1.1.

En architecture, le procédé de l'adaptation ou de l'invention pourrait être considéré le chemin menant du *programme* au *projet*. Ainsi nous pouvons poser la même question : est-ce que le projet devrait respecter le programme ? Et nous pouvons donner la même réponse : pas nécessairement. Adapter le programme préalable ou même inventer un nouveau programme, sont un pouvoir ainsi qu'un devoir des architectes, qui ont la responsabilité de faire un bon projet.

De plus, l'adaptation peut se traduire par la réhabilitation du bâtiment ancien, et l'invention serait alors comme la construction d'une nouvelle forme architecturale (cependant il est très rare de trouver une forme tout à fait nouvelle). Au sens plus large, la recherche sur l'adaptation et l'invention peut toucher au thème plus vaste comme le débat entre tradition et modernité. Effectivement, l'enjeu du débat réside dans la compréhension des notions d'*adaptation* et d'*invention* plutôt que dans le choix de formes traditionnelles ou modernes. Souvent, ces deux notions se séparent, l'adaptation est considérée une manière de peu d'invention, de peu d'originalité, alors que l'invention est devenue l'attitude numéro un des concepteurs. Une bonne adaptation sera toujours une invention, et une invention ne sera jamais partie de rien, elle aura certainement un modèle, qui soit dans la nature, dans la vie quotidienne, dans les inventions antérieures etc. Après un processus de diverses opérations (comme nous avons cité dans cette partie), une forme peu connue ou inconnue est apparue, et on la considère comme une invention : « Si j'ai vu plus loin que les autres hommes, c'est que je suis monté sur les épaules d'un géant », a dit Newton. Il s'agit d'une réflexion très classique mais très pertinente pour expliquer ce qui est l'*invention*. L'invention, ce serait une superposition des inventions qui traversent toute l'histoire humaine. L'invention, c'est une autre adaptation.

Par conséquent, qu'est-ce que la tradition, la modernité ? La tradition est la modernité d'hier. Elle est là, nous pouvons l'oublier, la trahir, la mémoriser, l'étudier, l'appliquer, mais nous ne pouvons pas échapper à son existence. Elle est là, dans notre culture. Tradition et modernité ne sont qu'une existence, qu'un passé. Pour conclure et pour aller peut-être encore plus loin, citons une phrase de Michel de Certeau :

« Penser... c'est passer ; c'est interroger cet ordre, s'étonner qu'il soit là, se demander ce qui l'a rendu possible, chercher en parcourant ses paysages, les traces des mouvements qui l'ont formé et découvrir dans ces histoires supposées gisantes comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement »⁴⁷².

⁴⁷² [De Certeau, 2002], p. 138.

Conclusion

Troisième hypothèse : « si l'architecte écrivait... »

« Il n'y a pas de dernier mot, que de l'inachevé. »

Jude Stefan

Les derniers mots de cette thèse, je voudrais qu'ils expriment une attitude d'interrogation, de supposition plutôt que de conclusion, qui est persistante depuis le début de notre texte.

Notre question était : comment s'exprimer (ou représenter l'idée) par la forme architecturale ? Métaphoriquement, comment faire parler l'architecture ?

A partir de cette interrogation générale, notre recherche se lançait avec une série de questions autour la notion de l'idée comme *qu'est-ce que l'idée ? D'où vient l'idée ? Quelles manières de représentations peut-elle avoir ? Comment peut-elle être perçue ?* Toutes ces interrogations nous ont conduit à rechercher le rapport entre l'idée et la forme, et conduisent finalement à une systématisation du principe « écrire l'idée », que nous pourrions dénommer *un système idéographique*.

Évidemment, ce système touche le domaine linguistique, c'est pourquoi par des approches sémantiques et sémiotiques, nous avons discuté l'idée que l'architecture serait un langage sonore ou muet, bruyant ou narratif à travers des exemples représentatifs en architecture. La réponse n'est pas absolue. Tenir le droit de parole ou le donner au public, faire ou laisser le bâtiment parler, est un choix de l'architecte. L'essentiel pour nous, pour les architectes, serait d'être capable de faire le choix, de faire l'architecture parlante ou silencieuse.

En tant que langage visuel, généralement, l'architecture se présente comme une écriture opaque. L'idée de l'architecte, le sens du projet, est masqué par la forme en surface, le sens en arrière de la forme. En tant que langage idéographique, l'écriture chinoise est une écriture

transparente, le sens et la forme apparaissent en même temps, les caractères chinois sont des figures écrites, autrement dit, ils sont la figuration des idées et constituent la base du système idéographique qui a plus ou moins influencé tous les autres arts chinois incluant l'architecture. Quand l'architecture devient une écriture translucide ou transparente, quand son signifiant et son signifié se présentent en même temps, l'architecture parle. Et cela touche à notre hypothèse de travail : si l'architecture parlait, elle parlerait chinois.

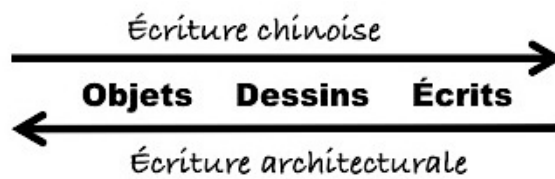


Figure 190 Schéma : deux processus parallèles

Comparant les deux processus de la conception, celui de l'architecture est un processus qui va des idées aux dessins, jusqu'aux opérations réelles ; à l'inverse, celui de l'écriture chinoise part des objets réels vers les dessins, jusqu'aux caractères qui présentent à la fois des idées. De ce fait, nous observons la même articulation sur l'architecture comme sur la langue graphique chinoise, « [...] la langue graphique chinoise constitue un objet architecturologique, [...] entre l'évolution à long terme de la langue graphique et l'évolution à court terme du projet, un facteur commun de perte de figurativité que nous pourrions nommer processus de défiguration. [...] La défiguration des caractères chinois (dans la longue durée) et la défiguration de l'édifice (dans la courte durée du projet) admettent un traitement parallèle »⁴⁷³. Ce processus de défiguration est exactement le processus de registre des idées, le processus d'« écriture de l'idée » que nous recherchons dans cette thèse. Sous l'angle de la conception, l'écriture chinoise nous fournit la modélisation idéographique pour écrire l'idée. Écrire l'idée, c'est un comportement de figuration des idées, ainsi, les six schèmes idéographiques retirés de la modélisation donneraient une référence remarquable comme outil d'aide à la figuration des idées pour la conception architecturale.

⁴⁷³ [Raynaud, 2002], p.188. p.217.

Pour le système idéographique, l'écriture idéographique est non seulement un point de départ, « la connaissance des phénomènes de la figuration est susceptible de produire de nouveaux regards sur la pratique figurative, et par là même de l'influencer »⁴⁷⁴, elle possède également un effet panoramique pour les pratiques artistiques comme les œuvres calligraphiques, picturales, littéraires etc. Cet effet a forcément pénétré le sens commun et réagit sur la perception du public. C'est pourquoi nous avons choisi l'écriture chinoise comme un objet de référence, elle joue un rôle fondamental et représentatif dans le système idéographique. Dans celui-ci nous découvrons un principe commun respecté par la production de l'écriture, la calligraphie, le « dessin de l'idée », la poésie, et jusqu'à la philosophie dans la culture chinoise, c'est la simplicité, et plus précisément, une « simplicité complexe ».

L'art de cette simplicité est d'employer des formes simples, limitées et connues pour produire des formes complexes, illimitées et inconnues comme la production des caractères chinois. Il s'agit aussi de saisir l'essentiel des objets ou des idées à représenter, surtout dans le « dessin de l'idée » qui pourrait parfaitement décrire un objet par très peu des traits. De plus, cette simplicité peut apporter une efficacité ou une rapidité au processus de création, sans dégrader l'expression des œuvres, et même au contraire car elle peut engendrer l'effet « less is more », ou plus exactement « simple is more ». Il faut peut-être interroger si nous avons à faire au même « less » chez Mies (« less is more ») et chez Venturi (« less is a bore »), est-ce que le « less » est « simple » ? Le « simple » signifie le « less » ? Peut-être comme le disait Philippe Boudon :

Au niveau pragmatique, la simplicité peut être également une réponse aux problèmes de la durée, du budget, des matériaux, de la consommation énergétique dans les projets architecturaux, dans ce sens, l'architecture contemporaine doit être une architecture simple. Dans ce sens si l'architecture parlait, elle parlerait chinois, qui est une langue formellement simple.

Comme nous avons analysé, bien qu'il existe une rupture culturelle aujourd'hui entre la tradition et la modernité, ainsi que une fusion entre les cultures occidentales et orientales chez les concepteurs chinois, on est incapable de se dégager de sa propre culture dès que on commence à parler sa langue, dès que l'on pense en chinois, on pense en manière chinoise, la langue ne pourrait se séparer de l'idéologie. Dans ce sens, l'architecture chinoise parlerait inévitablement avec un accent chinois lors même qu'elle parlerait une langue étrangère.

Nous pouvons encore nous demander si l'architecture doit parler une langue universelle ou nationale, ou bien un dialecte? Cette question peut être liée à une autre question que, sous l'angle de l'architecte, si une écriture architecturale doit être la plus compréhensible, la plus lisible possible? L'architecte écrit pour qui? Les clients, les usagers, les passagers, ou soi-même?

En fait, si l'architecture parlait, c'est l'architecte qui la fait parler, c'est le choix et le pouvoir de l'architecte. Néanmoins, l'architecte d'aujourd'hui, généralement, parle trop, dessine assez, pense un peu, lit peu, écrit très peu... Si l'architecte écrivait davantage, si l'architecte écrivait par le bâtiment, si l'architecte écrivait une architecture, est-ce que l'architecture serait plus lisible, plus poétique?

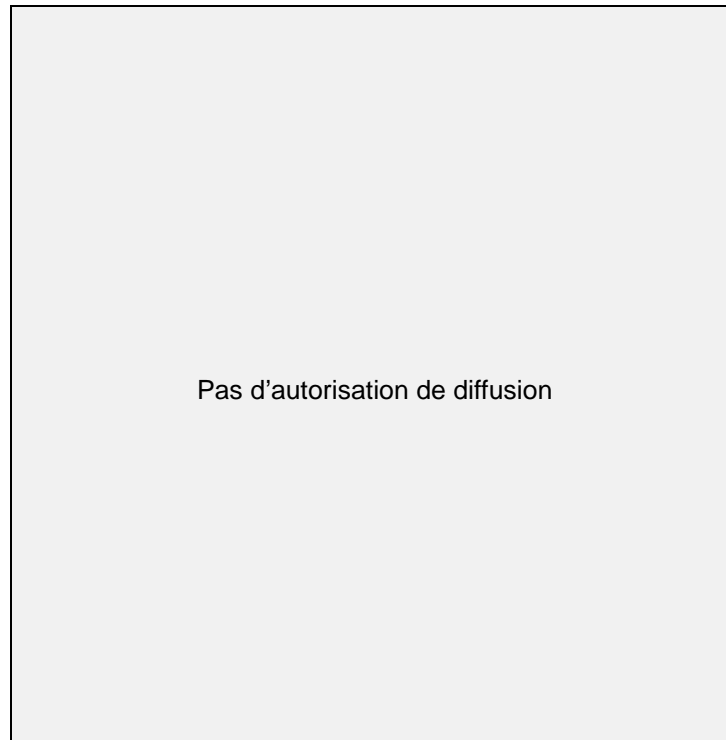


Figure 191 A Newspaper of Public Space, © Klaus.⁴⁷⁶

Dans le « dictionnaire »⁴⁷⁷ de Rem Koolhaas, on retrouve la définition de Future selon Mies Van der Rohe : « Le futur ne vient pas de lui-même [...] J'ai appris de mieux en mieux à quel point l'architecture n'est pas un jeu de forme. J'ai fini par comprendre quelle étroite relation unit

⁴⁷⁶ Sur le site : <http://klaustoon.wordpress.com/>, dessiné par Klaus, 2010.

Le dialogue dans le dessin :

- *Aaaahhhh...*

- *No, No, it's the other way round...*

- *I said that nowadays, featuring your building on the front page of the new york times is almost a guarantee of success.*

- *Looks interesting, though...*

⁴⁷⁷ On pourrait dire, dans S, M, L, XL de Koolhaas, un dictionnaire y déroule.

l'architecture à la civilisation [...] À son meilleur niveau, l'architecture est l'expression de la structure la plus profonde de l'époque »⁴⁷⁸.

La génération de la forme architecturale, à savoir la représentation du projet, est un parcours qui va du profond à la surface, de l'abstrait au concret, du simple au complexe, renvoyant chaque fois à des opérations différentes pour transformer la conception. Une forme architecturale, finalement, probablement, est là pour nous demander et vous demander : à quoi pensez-vous quand vous êtes devant *moi* ?

⁴⁷⁸ Le « futur » trouve son illustration dans *The House That Made Mies* (la maison qui a fait de Mies ce qu'il était) in [OMA, Koolhaas & Mau, 1995], p.62-63.

Un grand maître du zen a donné trois niveaux des visions sur la vie :

« Voir les montagnes sont des montagnes, voir l'eau est l'eau ; Voir les montagnes ne sont pas des montagnes, voir l'eau n'est pas l'eau ; Voir les montagnes sont encore des montagnes ; voir l'eau est encore l'eau »⁴⁷⁹.

参禅之初，看山是山，看水是水；

禅有悟时，看山不是山，看水不是水；

禅中彻悟，看山还是山，看水还是水。

⁴⁷⁹ Citation par Qingyuan Xingsi, 青原行思, (660-740). Précisément, ces trois phases signifient : « Avant de commencer la pratique de la contemplation, je regardais les montagnes et j'ai vu des montagnes, je regarde l'eau et j'ai vu l'eau. Quand j'ai commencé la pratique de la contemplation, je regardais sur les montagnes et ne voit pas les montagnes ; je regardais l'eau et l'eau ne voit pas. Depuis que je suis éclairée par la pratique de la contemplation, je regarde les montagnes et les montagnes je vois encore, je regarde l'eau, je vois encore. »

Bibliographie

Architecture/ Conception

Blanc, F. (2007). *Robert Venturi et Denise Scott Brown, Architectes hors de l'ordinaire*. Thèse de doctorat en Histoire de l'Art, UFR Histoire, Arts et Archéologie, Université de Toulouse le Mirail, Toulouse.

Boudon, P. (1971). *Sur l'espace architectural: Essai d'épistémologie de l'architecture*. Dunod, Paris.

Boudon, P. (1994). *Enseigner la conception architecturale: Cours d'architecturologie*. Les Éditions de la Villette, Paris.

Boudon, P. (2003). "La Complexité n'est pas réductible à la Complication"
<<http://www.intelligence-complexite.org/fileadmin/docs/ateliers/boudon0503.pdf>>.

Brausch, M., et Emery, M. (1996). *L'Architecture en questions* □: 15 entretiens avec des architectes. Le Moniteur, Paris.

Cook, J. W., and Klotz, H. (1974). *Questions aux architectes*. Editions Mardaga, Paris.

Estevez, D. et al. "Les ateliers coo4: les ateliers coordonnés, enseigner l'architecture aux nouveaux venus." <<http://w3.toulouse.archi.fr/li2a/ac/>>.

Estevez, D., et Tiné, G. (2007). "Le lièvre et la tortue, une autre course de la conception en architecture." *Cahiers thématiques, n°7: Contemporanéité et temporalités*, École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille.

Franck, C. (2009). "Un monde d'objets." *Le Débat*, 155(3), 153–158.

Hertzberger, H. (2010). *Leçons d'architecture*. Infolio, Paris.

Kimmelman, M. (2011). "De la côte pacifique aux Alpes Suisses, rencontre avec Peter Zumthor." *AA*, (No.383), p.40.

Fernandez, P. (2002). "Approches méthodologiques et modes opératoires dans le processus de conception architecturale." in *Cognition et création: explorations cognitives des processus de conception*, Editions Mardaga, Paris.

Raynaud, D. (1999). "Le schème□: opérateur de la conception architecturale." *Intellectica*, (n° 29), pp.35–69.

Raynaud, D. (2002). *Cinq essais sur l'architecture: études sur la conception de projets de l'Atelier Zò, Scarpa, Le Corbusier, Pei*. L'Harmattan, Paris.

Reiser, J., et Umemoto, N. (2006). *Atlas of Novel Tectonics*. Princeton Architectural Press, NY.

Tschumi, B. (1977). "The pleasure of architecture." *Architectural Design* 47, (no.3), 214–218.

Vittorio, G. (1995). "Simplicité, ordre, organicité, précision." in *Conférences d'architectes, Pavillon de l'Arsenal 1995*, Editions de l'Arsenal, Paris.

Walter Gropius. (1919). "Manifeste Bauhaus." *ArkitektUrbo*,
<http://www.arkitekturbo.arq.br/bauhaus_manifesto_fra.html>

Architecture/ Langage/ Littérature

A.J.Greimas et al. (1979). *Sémiotique de l'espace: Architecture, urbanisme, sortir de l'impasse*. Denoël-Gonthier, Paris.

Leygonie, A. (2006). "Architecture et narrativité en arts" in *Architecture, littérature et espaces*, Presses Universitaires de Limoges.

Chupin, J.-P. (2010). *Analogie et théorie en architecture: de la vie, de la ville et de la conception, même*. Infolio, Paris.

Farel, A. (1991). *Architecture et complexité: Le troisième labyrinthe*. La Passion, Paris.

Hamon, P. (1989). *Expositions*. La Manutention, Paris.

- Hejduk, J., and Shkapich, K. (1985). *Mask of Medusa: works, 1947-1983*. Rizzoli, NY.
- Jencks, C. (1979). *Le langage de l'architecture post-moderne*. Academy Editions Denoël, London.
- Koolhaas, R. (1993). "Why I wrote Delirious New York and other textual strategie, entretien avec Cynthia Davidson." *ANY*, (n°0), p.42.
- Koolhaas, R. (2002). *New York Délire: un manifeste rétroactif pour Manhattan*. Parenthèses, Paris.
- Koolhaas, R. (2004). *Content*. Taschen, Paris.
- Masson, M.-C. (n.d.). "Les architectes regardent, ils ne lisent pas" in *Cahiers thématiques, n°3 : Pratiques du langage: arts, architecture, littérature*, Ecole d'architecture de Lille.
- Marin, L. (1972). *Études sémiologiques - Écritures Peintures*. Klincksieck, Paris.
- OMA, Koolhaas, R., Mau, B. et Werlemann, H. (1995). *S, M, L, XL*. Monacelli Press, NY.
- Boudon, Ph. (2003). "Modèle architecturologique et modèles linguistiques" in *Cahiers thématiques, n°3 : Pratiques du langage: arts, architecture, littérature*, Ecole d'architecture de Lille.
- Poisson, C. (2007). *Penser, dessiner, construire: Wittgenstein et l'architecture*. L'Éclat, Paris.
- De Portzamparc, C., et Sollers, P. (2003). *Voir écrire*. Calmann-Lévy, Paris.
- Renier, A. (1982). *Espace, représentation et sémiotique de l'architecture*. Editions de La Villette, Paris.
- Stierle, K., and Starobinski, J. (2001). *La Capitale des signes: Paris et son discours*. Editions MSH, Paris.
- Venturi, R. (1976). *De l'ambiguïté en architecture*. Dunod, Paris.
- Venturi, R., Brown, D. S., and Izenour, S. (1978). *L'enseignement de Las Vegas*. Mardaga, Bruxelles.

Vermandel, F. (n.d.). "Delirious New York, ou le manhattanisme comme fiction théorique." in *Cahiers thématiques n°5 : Fiction théorique*. École nationale supérieure d'architecture et de paysage de Lille.

Architecture/ Représentation/ Figuration

Boudon, P., Guillerme, J. et Tabouret, R. (1975). *Projet et figuration*. D.G.R.S.T, Paris.

Boudon, P. et Pousin, F. (1988). *Figures de la conception architecturale: manuel de figuration graphique*. Dunod, Paris.

Denis, M. (1989). *Image et cognition*. Presses Universitaires de France, Paris.

Estevez, D. (2001). *Dessin d'architecture et infographie: l'évolution contemporaine des pratiques graphiques*. CNRS Éditions, Paris.

Estevez, D. (2010). *Aéroports - Airspaces, rapport final de recherche*. Ministère de la Culture et de la Communication, Paris.

Estevez, D. (2012). *Aéroports, représentations et expérimentations en architecture*. L'Harmattan, Paris.

Gérard Genette. (1999). "L'autre du même" in *Figures IV, Poétique*, Seuil, Paris.

Art/ Architecture/ Design

De Duve, T. (1989). *Résonances du readymade*. Éditions J. Chambon, Paris.

Frei, H. (1996). "Simplicité – de nouveau" in *Minimal tradition: Max Bill et l'architecture*
« ~~1996/1997~~ ^{1996/1997} ~~1996/1997~~ ^{1996/1997} », Genève.

Imberty, M. (2005). *La musique creuse le temps: De Wagner à Boulez* □: *musique, psychologie, psychanalyse*. L'Harmattan, Paris.

Pawson, J. (1999). *Minimum*. Phaidon, Paris.

Walter Gropius. (1919). "Manifeste Bauhaus." *ArkitektUrbo*,
<http://www.arkitekturbo.arq.br/bauhaus_manifesto_fra.html>

Zabalbeascoa, A. (2000). *Minimalisms*. Gustavo Gili, Barcelona.

Art/ Philosophie/ Chinois

Bourzat, C. (2009). *Mythologies et imaginaire du monde chinois*. Marabout, Paris.

De Certeau, M. (2002). "Le rire de Michel Foucault" In *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, Gallimard, Paris.

Chen, T. (2003). *La calligraphie chinoise*. China Intercontinental Press, Pékin.

Cheng, A. (2007). *La pensée en Chine aujourd'hui*. Gallimard, Paris.

Cheng, F. (1977). *L'écriture poétique chinoise: suivi d'une anthologie des poèmes des T'ang*. Seuil.

Cheng, F. (1979). *Vide et plein: le langage pictural chinois*. Seuil, Paris.

Cheng, F. (2006). *Cinq méditations sur la beauté*. Albin Michel.

Daniel Roche. (1979). "Danielle Elisseeff-Poisle, Nicolas Fréret (1688-1749). Réflexions d'un humaniste du XVIIIe siècle sur la Chine" in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 34(5), 1115–1116.

Dars, J. (2009). *Les carnets secrets de Li Yu: Au gré d'humeurs oisives*. Ph. Picquier, Paris.

Fingerhuth, C. (2006). *L'enseignement de la Chine: le Tao de la ville*. Birkhäuser, Paris.

Granet, M. (1968). *La pensée chinoise*. Albin Michel, Paris.

Jacques Gernet. (2003). "logique du discours et logique combinatoire."

<<http://www.afec-etudeschinoises.com/IMG/pdf/22-1-Gernet.pdf>>

Jullien, F. et Marchaisse, T. (2000). *Penser d'un dehors, la Chine: entretiens d'Extrême-Orient*. Seuil, Paris.

Kerlan-Stephens, A. et Sakai, C. (2006). *Du visible au lisible: Texte et image en Chine et au Japon*. Ph. Picquier, Paris.

Verdier, F. (2001). *L'Unique trait de pinceau: calligraphie, peinture et pensée chinoise*. Albin Michel, Paris.

Xu, Y. (2009). *Choix de poèmes et de tableaux des Tang*. Music and Entertainment Books Editions, Paris.

Yang, X. (1997). *Trois mille ans de peinture chinoise*. (N. Perront, trad.), Ph. Picquier, Paris.

Yang, Y.-H. (1933). "La Calligraphie chinoise depuis les Han." Université de Paris. Faculté des lettres.

北大资源学院汉字艺术系 (Site du département des Arts des caractères chinois)." (n.d.). <<http://www.pkurc.com/info/435-1.htm>>

熊秉明 (Xiong BingMing). (1999). *书法与中国文化 (La calligraphie et la culture chinoise)*, 文汇出版社, Shanghai.

Langage/ Chinois

Alleton, V. (2003). "Écriture chinoise Es: De psychologie expérimentale" in *Études*, Tome 398(3), 347–355.

Alleton, V. (2007). "L'écriture chinoise Au point" in *La pensée en Chine aujourd'hui*, Gallimard, Paris.

Alleton, V. (2008). *L'écriture chinoise: Le défi de la modernité*. Albin Michel, Paris.

Mansier, P. (2003). "Les six modes de formation des caractères chinois." *Chroniques lechinois.com*, <<http://lechinois.com/chronique/chroliushu01.html>>

Parent, M. (2001). "Les caractères chinois sont-ils des pictogrammes ou des idéogrammes?" <<http://lechinois.com/caractere/caractere6type.html>>.

党怀兴 (Dang HuaiXing). (2003). *宋元明六书学研究 (Études de "six écrits" aux dynasties Song, Yuan, Ming)*, 中国社会科学出版社, Pékin.

刘德秦 (Liu DeQin). (2004). *汉字造字新解 (Nouvel interprétation de la création de sinogrammes)*, 江西人民出版社, Nanchang.

吴颐人 (Wu YiRen). (2009). *汉字寻根 (Recherche de la genèse de sinogrammes)*, 上海人民出版社, Shanghai.

唐兰 (Tang Lan). (2005). *中国文字学 (Science de caractères chinois)*, 上海古籍出版社, Shanghai.

唐汉 (Tang Han). (2006). *中国汉字学批判: 否定与扬弃 (Critique de la science de sinogrammes)*, 東方出版社, Shanghai.

孔刃非 (Kong RenFei). (2008). *汉字创造心理学 (Psychologie de la création de sinogrammes)*, 线装书局, Pékin.

左民安 (Zuo MinAn). (2005). *细说汉字: 1000 个汉字的起源与演变 (L'origine et l'évolution d'un mille caractères chinois)*, 九州出版社, Pékin.

王贵元 (Wang GuiYuan). (2005). *汉字与文化 (Culture et caractères chinois)*, 中国人民大学出版, Pékin.

陈鹤岁 (Chen HeSui). (2005). *汉字中的古代建筑 (L'architecture ancienne dans les caractères chinois)*, 百花文艺出版社, Tianjin.

Langage/ Linguistique/ Littérature

Barthes, R. (1970). *L'empire des signes*. French & European Pubns, NY.

CNRS. (n.d.). "Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales."
<<http://www.cnrtl.fr/definition/>> (Apr. 18, 2012).

Dumouchel, P., Dupuy, J. P. et Shanon, B. (1983). *L'Auto-organisation: de la physique au politique*
Seuil/Paris de Cerisy

Grenet, P.-B. (1948). *Les Origines de l'analogie philosophique dans les dialogues de Platon: Frontispice par André Ravéreau*. Editions Contemporaines, Paris.

Hay, L. (2002). *La littérature des écrivains: questions de critique génétique*. J. Corti, Paris.

Jolles, A. (1972). *Formes simples*. Seuil, Paris.

Lévy, P. (1991). *L'idéographie dynamique: une ciné-langage pour le XXIe siècle*. La Concept moderne, Paris.

Morin, E. (1990). *Introduction à la pensée complexe*. ESF, Paris.

Prak-Derrington, E. (2005). "Récit, répétition, variation" in *Cahiers d'études germaniques*, (N° 49), 55–65.

Secrétan, P. (1984). *L'analogie*. Presses Universitaires de France, Paris.

« ÉCRIRE L'IDÉE [XIEYI] »

- ENTRE L'ÉCRITURE IDÉOGRAPHIQUE ET L'ÉCRITURE ARCHITECTURALE

Résumé : Un bâtiment ne parle pas, mais il communique d'une autre manière des messages qui sont le reflet des idées des architectes. Si l'architecture est un langage, si elle est une « écriture d'idées », alors comment rendre l'idée visible ? Comment peut-on, dans un sens métaphorique, faire parler un bâtiment ?

Nous proposons alors une hypothèse analogique : « Si le bâtiment parlait alors il parlerait chinois ». Cette hypothèse oriente nos recherches vers l'étude des rapports entre langage architectural et langage naturel. À l'intérieur de ce champ interdisciplinaire, l'écriture graphique et idéographique chinoise devient notre objet référentiel. Les caractères chinois unifient la forme et le sens en même temps, ils proposent une figuration des idées fondée sur le système idéographique.

De par sa logique combinatoire et ses procédés rhétoriques, le processus de figuration des caractères chinois est un processus de transformation de formes simples vers des formes complexes, passant de significations limitées à des significations riches. Ce processus de conception de caractères montre également une série de schèmes idéographiques qui pourrait constituer un système méthodologique de sémantisation pour la représentation architecturale.

Ainsi, l'écriture idéographique et l'écriture architecturale, pris comme deux processus de figuration peuvent parallèlement se comparer, et l'écriture idéographique pourrait proposer un outil conceptuel pour l'écriture architecturale. Il s'agit d'examiner un nouveau modèle linguistique qui pourrait être utile pour la conception de l'architecture contemporaine.

Mots-clés : langage architectural, représentation architecturale, simplicité-complexité, visibilité-lisibilité, perception-conception, figuration-signification, schème, sémiotique, sinogramme, calligraphie, poésie, logique combinatoire, rhétorique, système idéographique.

« WRITE THE IDEA [XIEYI] »

- BETWEEN THE CHINESE WRITING AND THE ARCHITECTURAL WRITING

Abstract : A building does not speak, but communicates messages in a different way, which come from architects' ideas. If architecture is a language, if it is a way to "write ideas", we would like to ask how can we make ideas visible and, metaphorically, how to make a building speak?

So we propose a hypothesis based on analogy: "If the building spoke, it would speak Chinese." This hypothesis has guided our research towards the study of the relationship between architectural language and natural language: inside an interdisciplinary field mixing graphic and ideographic issue Chinese writing becomes our referential object. Chinese characters unify form and meaning at the same time, they are representations of ideas based on the ideographic system - a system "write the idea" - which more or less influenced all other Chinese arts and could represent the the most complex idea in the simplest way. By the combinatory logic and in the rhetorical manner, the process of figurations of Chinese characters was a process from simple forms to complex forms, from the limited significations to the rich significations. This design process also shows a series of ideographic patterns, which could be a methodological system of semantisation for the architectural representation.

As a result, ideographic writing and architectural writing, as two processes of representation can be compared in a parallel way: ideographic writing could then provide a conceptual tool for architectural writing, constitute a new linguistic model for the design of contemporary architecture.

Keywords : architectural language, architectural representation, simplicity-complexity, visibility-legibility, perception-conception, figuration-signification, pattern, semiotics, Chinese character, calligraphy, poetry, combinatory logic, rhetoric, ideographic system.

CHEN BAO

LABORATOIRE D'ACCUEIL :

LRA (LABORATOIRE DE RECHERCHE EN ARCHITECTURE)

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE

83, RUE ARISTIDE MAILLOL BP 1329 - F31106 TOULOUSE CEDEX – FRANCE

