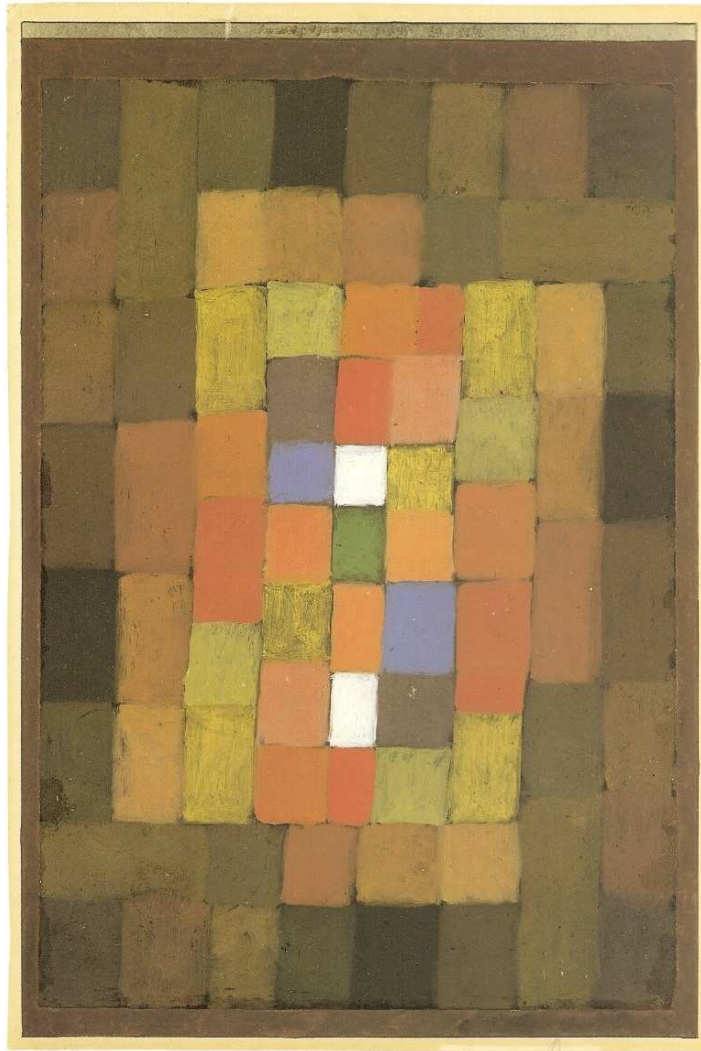




Le champ d'orangers, un archétype architectural

Nunes Antoine-Frédéric

Mémoire - S9 - 2012.2013 - Sous la
direction de Bello-Marcano Manuel

- ENSASE -

En couverture **Illustration 1.** KLEE, Paul. *Champs arpentés*. 1929.
30,4 x 45,8 cm. Kunst-sammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

« La chose la plus importante à enseigner, c'est que l'architecture n'a pas de présence. Vous ne pouvez vous emparer de l'architecture. Elle n'a pas de présence. *Seule une œuvre d'architecture à une présence*, et l'œuvre d'architecture est donnée comme *offrande* à l'architecture. L'architecture n'a pas de favoris ; elle n'a pas de préférence dans le *projet* ; elle n'a pas de préférence dans les matériaux ; elle n'a pas de préférence en technique. Elle est seulement là attendant un travail pour indiquer à nouveau comment raviver l'esprit de l'architecture par sa nature, grâce à quoi les gens pourront vivre pendant de nombreuses années. ».

KAHN, Louis Isidore. *Silence et Lumière*, Paris, Editions du linteau, Choix de conférences et d'entretiens (1955-1974), 2006, p 171-172.

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS.....	7
INTRODUCTION.....	11
 PARTIE I : LE CHAMP D'ORANGERS, LEÇON D'ARCHITECTURE.....	16
0 / Méthodologie	
1 / Qui es-tu ?	
2 / Des poussières	
3 / De l'eau	
4 / Au centre poussent des orangers	
5 / Cueillir un fruit	
6 / L'air du matin	
7 / Sur la mer	
8 / Sur l'Italie	
9 / Sur les mains	
10 / De l'inconscience	
11 / Capter le monde	
 PARTIE II : FORCES ET MATIERES, HISTOIRES DE FRICTIONS.....	25
12 / La gravitation	
13 / Statique et Dynamique	
14 / Surface et Espaces fluides	
15 / Force de résistance	
16 / Ombre et Lumière	
17 / Géométrie et Monumentalité	
18 / Equilibre entre les choses	
19 / La qualité du sol	

20 / Nature et Culture	
21 / « Détruire avec joie »	
22 / Poétique de la matière	
23 / Ce que demande la terre à la matière	
24 / L'air comme matériau	

PARTIE III : HABITER SUR TERRE PAR L'EXPERIENCE SENSIBLE.....45

25 / Mon corps dans l'espace	
26 / La terre comme référentiel	
27 / La terre est un corps en repos	
28 / le <i>contre</i> chez Bachelard	
29 / Travailler la matière	
30 / Habiter par l'expérience sensible	
31 / L'architecture par le corps	

CONCLUSION.....57

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE

WEBOGRAPHIE

TABLES DES ILLUSTRATIONS

RESUME

AVANT - PROPOS

Le projet d'écrire sur l'architecture est très délicat. Il demande de synthétiser une pensée et de la confronter au monde extérieur. C'est en quelque sorte essayer à chaque fois de répondre à la question *qu'est-ce que l'architecture ?* Attaquer frontalement cette question c'est courir le risque de réduire l'architecture à un squelette dénué d'organes.

Je propose donc ici d'entrer par une autre porte, de regarder l'état des choses qui m'entourent et de les questionner.

Ce mémoire est l'occasion de dessiner une cartographie des questions qui se posent lors de la fabrication du projet. Mon objectif est donc de prendre du recul sur ce que je fais, de penser ce moment où je suis dans l'action du projet.

De nombreux architectes ont écrit sur leur pratique et notamment sur ce qui est de l'ordre du « non mesurable »¹. Je renvoie donc principalement à trois ouvrages de référence pour ma démarche : *Autobiographie scientifique*² d'Aldo Rossi, *Penser l'architecture*³ de Peter Zumthor et

¹ La question du mesurable et du non-mesurable sont au centre de la dialectique rêve-immatériel et réalité-physique. « La Nature, la nature physique est mesurable. Le sentiment et le rêve n'ont pas de mesure, pas de langage, et le rêve de chacun est singulier » KAHN, Louis Isidore. *Silence et lumière*, Paris, Editions du linteau, Choix de conférences et d'entretiens (1955-1974), 2006, p 41.

² ROSSI, Aldo. *Autobiographie Scientifique*, Marseille, Editions Parenthèses (Collection eupalinos, série architecture et urbanisme), écrit 1988, 2010, 144 p.

³ ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*, Berlin, Birkhäuser, 2008, 96 p.

enfin *Silence et Lumière* de Louis Kahn⁴. Ils ont en commun d'explorer et de théoriser les questions inhérentes à leur pratique d'architecte et de préciser les mécanismes de la pensée projectuelle. C'est là, à mon sens qu'il y a recherche en architecture.

Pour la forme du mémoire, je renvoie à deux ouvrages : *Quand les cathédrales étaient blanches*⁵ de Le Corbusier et *Poétique de la ville*⁶ de Pierre Sansot.

L'iconographie sera elle liée à des œuvres vues lors de visites et faisant sens dans le propos avancé. Elles sont l'expression de ressentis et de contact entre sensibilité personnelle et travail artistique.

Il y a quelque temps on m'a demandé « pourquoi t'intéresses-tu à la terre ? » Je ne savais pas trop comment répondre à cela, et si le mémoire pourrait y répondre. Je savais simplement que des images profondément ancrées en moi étaient liées à la terre. Je suis donc parti de nombreux *a priori* sans connaître le pouvoir de ces images. La seule manière de les tester, de les choisir fut l'épreuve de la description. De manière rigoureuse, je fus amené à explorer l'image de la maison, de la forêt, de la cabane, mais la seule qui résistait était celle du champ d'orangers. Elle résistait car c'était la seule qui m'appartenait vraiment. Cette introspection personnelle me permet de comprendre ce qui est en jeu, de faire de mon corps un objet d'étude.

⁴ KAHN, Louis Isidore. *Silence et lumière*, Paris, Editions du linteau, Choix de conférences et d'entretiens (1955-1974), 2006, 302 p.

⁵ LE CORBUSIER. *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Bartillat, première édition Plon 1937, édition consultée 2012, 298 p.

⁶ SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris, Armand Colin, 1996, 652 p.

Sans le savoir mes souvenirs d'enfance furent ma première leçon d'architecture et après l'écriture de ce mémoire, les frictions entre forces et matières du champ révèlent que l'habiter est lié à la pratique, à la transformation, et à l'expérience de l'espace. Habiter n'est plus *être* sur terre mais *faire* sur terre.

INTRODUCTION

L'architecture contemporaine se caractérise par le bouleversement de ses modes de production et de conception. Les limites sont de plus en plus floues, les constantes difficilement identifiables et tirer des généralités sur l'architecture contemporaine est désormais impossible. Les pratiques sont diverses, les réflexions multiples, pour dire simple, il n'y a pas une direction mais une multiplicité. Le monde n'a cessé de s'accélérer, pour atteindre aujourd'hui son paroxysme. Les flux, la circulation accélérée matérielle et virtuelle, la prépondérance du temps sur l'espace sont désormais ce qui caractérise notre monde contemporain.

La vie part en morceaux, éclatée par le temps, le virtuel et la multiplication généralisée des déplacements. Elle part en miettes⁷. L'expérience sensible en est réduite au minimum. L'individualisation et les prothèses techniques n'ont de cesse de réduire l'homme à une pensée, hors de son corps, hors du monde. Il y a donc nécessité de parler de ce qui semble essentiel : les choses immuables et authentiques.

Il y a, à mon sens, des éléments fondamentaux qu'il faut continuer à explorer par le corps. Gaston Bachelard les nomme : la terre, l'eau, l'air et le feu. Peter Zumthor rajoute en tant qu'architecte : la lumière du soleil, le paysage et la végétation.⁸

⁷ Zygmunt BAUMAN, *La vie en miettes ; Expérience postmoderne et moralité*, Rodez, Les incorrects ; Le Rouergue / Chambon, 1995, 416 p.

⁸ ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*, op. cit., p 16.

Il n'y a pas d'évidences, penser ces éléments *a priori* comme acquis fondamental est discutable. Je me tourne alors plus particulièrement vers la terre, à ce moment où la société voit se dématérialiser son identité et ses pratiques. M'intéresser à la terre dans ce monde de signes c'est entrer en *résistance*.

Le projet d'Architecture se déploie de manière fictive à travers sa représentation. Le dessin, les maquettes sont en quelque sorte des hypothèses d'espaces. Le désir doit être plus fort que la représentation pour mener l'architecte à faire un bon choix. Ce désir est un agencement complexe d'images, de sensations et d'intuitions. Comme le disait Deleuze, on ne désire jamais une femme seule, on désire le paysage de cette femme. Et c'est ce même paysage qui est à construire pour celui qui souhaite *faire architecture*. Cet agencement complexe d'images se forme dans l'esprit du promeneur qui emmagasine des points de vue formant un tout que nous appelons expérience spatiale. Certaines de ces expériences restent profondément ancrées en nous, elles deviennent des images primaires et nourrissent en permanence l'imaginaire.⁹ A travers la pratique elles sont matière à projet, participant à la recherche du *non-mesurable*.

Ce mémoire emprunte les pas de Gaston Bachelard qui déloge des images primaires et entend en dessiner une cartographie à travers l'imagination de la matière. Logées

⁹ Lire à ce sujet : SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*, Paris, Gallimard (Collection Idées), écrit 1940, édition consultée 1986, 384 p. Il n'est pas le plus grand philosophe traitant de l'imaginaire avant lui, Platon, Spinoza, Hume et Kant ont posés des jalons philosophiques à ce sujet, mais il met en lumière certains mécanismes entre image, représentation et pensée.

au tréfonds de la conscience, des images sommeillent, il est temps de les questionner. Ces vieilles images ne doivent émerger que dans le seul but d'en faire venir de nouvelles.

Cet essai théorique pose ainsi la question : Que peut nous dire un champ d'orangers sur la nature de l'architecture ? Et bien au-delà sur la nature de l'habiter ? L'exploration de cette vaste question sera précisée par l'utilisation du champ d'orangers comme archétype, c'est-à-dire un modèle général, représentatif des questions propres à l'architecture. Le champ n'est pas une construction ni un habitat, ce n'est pas, *a priori* un modèle d'architecture tel que la cabane ou la maison par exemple. Il me permet d'explorer une nouvelle approche théorique de l'architecture et de tracer des pistes de réflexions pour la pratique du projet. Le raisonnement est donc linéaire, partant d'expériences spatiales pour devenir réflexions poétiques sur les frictions entre forces et matières. Je redéfinirais les liens entre terre et homme pour définir l'habiter comme un état d'action de pratique et de modification de l'espace par le corps.

PARTIE I

LE CHAMP D'ORANGERS, LEÇON D'ARCHITECTURE

« Nous avons tous fait l'expérience de l'architecture avant de connaître le mot lui-même. »

ZUMTHOR Peter, *Penser l'architecture*, p 65.

0 / Méthodologie

La première question qui vient quand il faut explorer une image est celle de la méthode. Comment faire ? Dans quel but ? N'est-il pas arbitraire de choisir une expérience plutôt qu'une autre pour servir son propos ? L'exploration des imaginaires liés à la matière que propose Bachelard¹⁰ ou celui de la ville par Pierre Sansot¹¹, sont des démarches phénoménologiques très structurées permettant de dégager des conceptions générales. Je propose ici d'étudier l'expérience spatiale du champ d'orangers, c'est-à-dire des moments où l'action et le mouvement sont présents. Je laisse donc de côté la contemplation, la passivité du corps afin de parler

¹⁰ BACHELARD, G. *La terre et les rêveries de la volonté*, Bachelard montre avec quelle rage l'imagination *désirait* fouiller la matière.

¹¹ SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*, Paris, Armand Colin, 1996, 652 p.

d'espace avec les sens ouverts. En quelque sorte des instants où l'on capte le monde avec ses cinq sens et avec le thorax dilaté.

C'est dans ces moments que se produisent les frictions et les événements qui parlent d'espace. L'image du champ d'orangers n'est pas un concept, elle ne peut s'isoler : elle est vouée à dépasser sa propre signification. Sa poétique permet d'explorer un imaginaire spatial, de saisir, de définir et de repérer l'objet d'étude. Le corps est un quelque sorte le détecteur de ces frictions.

1 / Qui es-tu ?

Sous un soleil de plomb la terre résiste. Les pieds dans le sol, la main dans un arbre, l'homme rêve de beaux fruits murs. La maison, les palmiers, un bougainvillier sont pris dans cette chaleur insoutenable. Avant même de bâtir pour lui, l'homme creusa un trou puis édifia une cité pour les morts. Dans chaque lieu qu'il s'offrit ce fut une nécessité magnifique que celle d'y habiter. Et si tout semblait se passer là-haut, près des dieux, il avait toujours cette terre sous ses pieds. La terre n'est pas un cadeau, elle demande chaque jour « qui es-tu ? ». La réponse pourrait être « j'habite la terre ». Cette condition primaire demande à l'architecte de réaliser un peu plus que le nécessaire, le merveilleux.

2 / Des poussières

Quand nous arrivions à la propriété en voiture, l'air était toujours chaud. A l'arrière de la R20 un nuage de poussière se formait quand nous quittions la route principale. Le vent chaud des terres apportait un air sec et poussiéreux. Les feuilles chantaient, les fruits le plus faibles tombaient des arbres. Sur le chemin d'arrivée c'était toujours l'euphorie, et en même temps l'inquiétude de retrouver la maison endommagée. Nous venions surtout pour le champ d'orangers.

Je me rappelle de ces jours où le vent balayait le champ de toutes ses forces, j'avais les yeux plissés avec la peur d'être aveuglé par les poussières qui tournoyaient en colonnes, soulevant jusqu'au ciel les feuilles mortes. Les herbes sèches s'envolaient vers les cieux, et voulant les suivre le plus loin possible, je leur confiais mon désir de danser et de papillonner avec elles.

3 / De l'eau

A chaque fois il y avait des travaux à terminer ou d'autres à entreprendre d'urgence. Je fus amusé par un texte d'Alvaro Siza concernant cette lutte permanente contre le temps qui exprimait tout à fait cela¹². En

¹² SIZA, Alvaro. *Palavras sem importancia*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2002, 142 p. Texte en annexe 1.

réalité entretenir la propriété était un travail à plein temps. Il y avait deux maisons groupées, un ensemble de bâtiments agricoles et un champ d'orangers. Il fallu construire deux bassins pour garder l'eau. Ils étaient de proportions identiques, plutôt carrés et allaient chercher leur eau dans un puits très profond. Il m'avait toujours impressionné ; il était à la fois mystérieux et essentiel à la vie de la propriété. Pour sonder sa profondeur il suffisait de jeter une pierre et attendre le son de l'eau. Des écosystèmes s'étaient développés dans les bassins, l'un avait plutôt des anguilles et des poissons rouges et l'autre des grenouilles. Chaque année il était question de les vider et de les nettoyer. C'était à chaque fois une grande fête. La vase s'était abondamment accumulée, elle formait un tapis visqueux. Les poissons en nombre étaient capturés et gardés dans un angle du bassin. Nous avions pendant quelques jours une piscine, au milieu des orangers.

4 / Au centre poussent des oranges

L'ensemble de la propriété était organisée autour du champ. Les forces vitales lui étaient consacrées. Il fallait prendre soin de lui tout en économisant le temps et les moyens. Ce fut une question d'équilibre entre les choses. Le visiteur passait par lui en arrivant et en repartant. Le champ était l'élément qui faisait sens à la fois à la propriété mais également à la ville où ses fruits étaient vendus. Il convoquait un ailleurs ici.

5 / Cueillir un fruit

Ce qui est curieux c'est qu'en repensant à tout cela le champ n'était pas quelque chose d'isolé. Ses limites étaient très clairement définies mais en même temps il était ouvert aux environs. Nous pouvions passer sur le chemin, s'arrêter et cueillir un fruit, marcher quelques minutes entre les rangées avant de repartir comme si de rien n'était.

Nous étions en quelque sorte à la campagne et ce champ me parlait autant de la ville que purent le faire plus tard mes enseignants. Il était fondé sur un plan régulier, traversé par des axes majeurs et d'autres mineurs. Chaque arbre avait sa place de manière réglée et incontestable. Les arbres étaient là, cela allait de soi. Quand un des orangers mourrait ou ne donnait plus suffisamment de fruits, il était simple de le remplacer. Un jour quelqu'un proposa de planter un palmier mais cela brouilla un peu l'harmonie du champ.

Si je demandais à ce champ « champ, que veux-tu devenir ? », le champ me dirait « je veux être le plus grand des champs sur la terre. – Mais tu ne peux pas. Que dis-tu, au lieu d'être le plus grand de devenir plus beau champ du monde ? ». C'est cette exigence qui rythmait désormais nos vies.

6 / *L'air du matin*

Quand nous préparions le petit déjeuner dans la maison principale, je sortais cueillir deux ou trois fruits. Le souvenir de la beauté de ce paysage me revient quand mes ongles accrochent la surface d'une orange. L'air recevait la puissance du soleil après une nuit de repos. La terre légèrement humide empêchait la poussière de se lever. Le calme régnait en maître, les arbres droits formaient des allées de colonnes, les troncs paraissaient si forts, les ombres régulières et parfaitement dessinées, et la couverture légère des feuillages faisait naître en moi ce sentiment de grandeur et de monumentalité.

7 / *Sur la mer*

Pour avoir une vue générale de la propriété, il fallait monter sur le toit-terrasse. Depuis là-haut, la mer était à portée de main et l'œil pouvait saisir l'unité physique du champ. C'était le seul endroit d'où l'on voyait précisément ses limites. Etant enfant, il me paraissait infiniment grand et, en parcourant ses allées, il était difficile de cerner un arbre en particulier. Bien que tous différents il y avait une certaine unité dans le parcours. La promenade ne se faisait pas par à-coups ou séquences mais dans une harmonie tranquille et fluide. Je

naviguais donc sur cette mer d'orangers, sans but, sans objectifs rationnels.

8 / Sur l'Italie

A des heures perdues, il m'arrivait de m'enfoncer dans le champ. Le ciel était découpé par les feuilles. Cette image m'est revenue lors d'un voyage en Italie, à Sienne, les corniches de la Via Camollia dessinaient un rapport semblable entre le sol de la rue et le bleu du ciel. Il valait mieux marcher à l'ombre par 30°C. Quand je me perdais, je n'étais jamais inquiet, car au-delà du champ il y avait toujours la maison.

Quand le soleil se couchait les matières vibraient, les couleurs éblouissait, les odeurs se mélangeait. Les teintes passaient de l'*azul* au rouge passant par les nuances de marron et de jaune. La terre rayonnait de lumière. La peau bronzée prenait la couleur de la terre.

9 / Sur les mains

Ce champ était le lieu de nombreuses fêtes, nous y faisions des anniversaires avec toute la famille et des amis. La récolte restait encore le plus beau moment. Mon grand-père était heureux de travailler au champ et des amis venaient nous porter de l'aide. A la fin de la journée, les mains étaient collantes. Je les frottais dans la terre ou sur le tronc d'un arbre pour enlever la couche

d'huile essentielle qui sortait en abondance de la peau des fruits. Le reste de l'année il fallait arracher les mauvaises herbes dans les allées, aménager le pied des arbres pour l'arrosage ou encore tailler les branches mortes. Les escargots et les déchets végétaux servaient à nourrir les animaux, qui eux fournissaient de l'engrais naturel.

10 / De l'inconscience

Nombre de ces images me sont revenues lors de voyages, souvent de manière inconsciente ou sous forme d'ambiances. Les images se déforment au fil du temps, elles se nourrissent de nouveaux vécus.

11 / Capter le monde

En pensant à l'expérience spatiale de ce champ, elle apparaît comme le produit de frictions. Il y a perception d'espace quand je suis pris entre plusieurs choses, complémentaires, contradictoires ou hétérogènes. Les sens sont employés à capter le monde, des pieds aux mains jusqu'à la tête.

« [...], les qualités d'espace, de matière et d'échelle se mesurent également par l'œil, l'oreille, le nez, la peau, la langue, le squelette et les muscles. [...] Au lieu de la vision seule ou des cinq sens classiques,

l'architecture sollicite plusieurs domaines d'expérience sensorielle qui interagissent et se confondent »¹³

Regarder ce qui se passe, le décrypter, mais sans nécessairement pouvoir l'expliquer de manière claire c'est déjà faire du projet. Chaque trait que l'architecte dessine sur le papier exprime ce désir et cette recherche de l'espace capable de suspendre le temps à travers les sens de celui qui habite. Nous verrons par la suite quels sont les conditions qui font que l'homme habite ce lieu, et en quoi la confrontation à la matière est fondamentale.

Comprendre ce qui se passe au moment où je pénètre le champ est pour moi la chose la plus difficile que j'ai eu à faire et en même temps la plus grande source de questionnements.

¹³ PALLASMAA, Juani, Le regard des sens, Paris, Editions du linteau, 2010, p 47.

PARTIE II

FORCES ET MATIERES, HISTOIRES DE FRICTIONS

Il y a des forces qui sont là, données comme préalable par la nature à tout mouvement de matière et en même temps il y a ce besoin humain de la culture qui veut toujours aller contre elle, pousser vers le haut. C'est dans ces frictions¹⁴ que se produisent les phénomènes qui intéressent l'architecture.

12 / La gravitation

Quand toutes les conditions sont réunies, la graine posée sur le sol se développe, elle germe et pousse. Elle est attirée par le soleil et en même temps déploie ses racines dans le sol. La forme d'un arbre est alors tendue entre terre et ciel. L'architecture obéit toujours à cette loi. C'est ce que me signifiait Luigi Snozzi en disant : « Depuis les pyramides, il s'agit toujours de la même

¹⁴ Carl Gustav Young parlerait lui de Anima et Animus, frictions entre les composantes féminines et masculines présentes dans chaque être humain. Elles seraient plus ou moins intégrées et reconnues, d'où la production de conflits (exprimés ou refoulés) ou au contraire source d'harmonie. Lire à ce propos C.G. Jung. *Dialectique du moi et de l'inconscient*, Idées, Gallimard, 1973.

chose. Il faut bâtir sur la terre, il faut se mesurer avec le ciel. »¹⁵

La gravitation est cette force de la nature qui s'exprime entre terre et ciel. Elle s'applique à tout corps se situant à la surface de la terre.

Le jour où l'Homme inventât le linteau, ce fut un grand moment d'architecture. Pour la première fois il y avait possibilité de franchir un vide en défiant la gravitation. Il fallut percer dans un mur de pierre une ouverture. L'ouverture s'est agrandie, de plus en plus. Le mur qui portait en lui le plein, se transforma alors en colonne. Tels des troncs, leur agencement fut régi par les portées de poutres et les matériaux. L'expression de l'écoulement des forces est alors expression reconnue par l'architecture pour exprimer le beau¹⁶.

« Le sens de la pesanteur est l'essence de toutes les structures architectoniques et la bonne architecture nous rend conscients de la pesanteur et de la terre. L'architecture renforce l'expérience de la dimension verticale du monde. »¹⁷

Cette force possède en elle quelque chose de fascinant. Elle implique nécessairement ce mouvement de bas en haut, modifiant la matière à travers un rapport permanent entre stabilité et instabilité. Sa puissance

¹⁵ Luigi Snozzi, Entretien personnel, 3 juin 2011, Locarno.

¹⁶ Les idées de Vitruve sur la beauté architecturale et la théorisation du beau dans *Les dix livres d'architecture* (-25 av. J. C.) se formalise à travers le classicisme et les ordres d'architecture.

¹⁷ PALLASMAA, Juani, *Le regard des sens*, Paris, Editions du linteau, 2010, p 75.

descendante nous fait alors ressentir la profondeur de la terre et le désir de lévitation et d'envol.

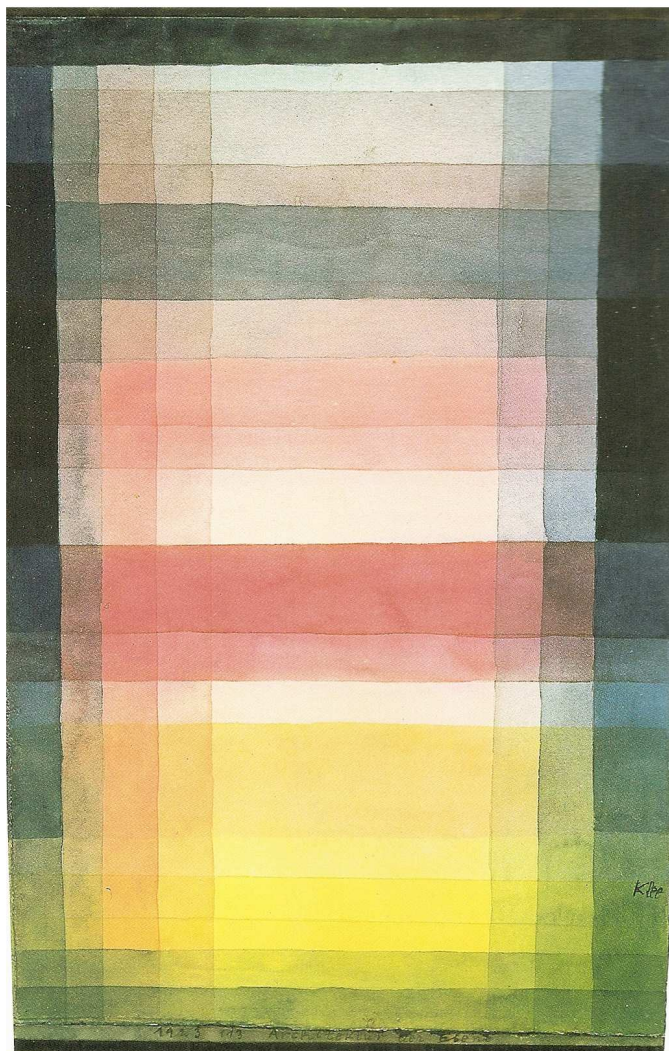


Illustration 2. KLEE, Paul. *Architecture de la plaine*, 1923, 113, aquarelle et crayon sur papier marouflé sur carton, 28 x 17.3/18.1 cm, collection Berggruen aux SMB, Berlin.

Paul Klee déclara à ses étudiants du Bauhaus le 12 décembre 1921 : « Aujourd'hui je voudrais que notre étude porte sur les forces, et en particulier les forces produites par l'attraction de la terrestre, c'est-à-dire les corps pesants. C'est ce type de forces dont nous sommes le plus proches, puisque nous sommes nous-mêmes physiquement soumis aux mêmes lois pondérales ». KLEE, Paul, *Beiträge zur bildnerischen Formlehre*, Stuttgart/Bâle, 1979, p. 27.

13 / Statique et Dynamique

Les forces en jeux dans l'espace sont nombreuses et se retrouvent tendues entre statique et dynamique. La statique est en parfaite quiétude. C'est une force lente qui tend à suspendre le temps en modifiant l'espace. Elle agit sur la perception en motivant un sentiment d'espace figé. Elle est intrinsèquement stable et posée. Cette parfaite harmonie n'est pourtant pas capable de générer du « bien-être » de manière continue. La dynamique est quant à elle une force plus difficile à définir. Elle est volatile, électrique et toujours en mouvement. Son instabilité et son absence de racines lui donnent un caractère léger et aérien. Elle est l'énergie de la vie : une organisation de la matière caractérisée par son état dynamique.

On sent dès lors que l'équilibre entre ces deux forces produit une intensité qui donne sens à l'espace. Un espace dénué de figures mythologiques, de croyances et de symbolisme.

La recherche de cet équilibre est la tâche première de celui qui pense l'espace. Le but est de l'atteindre en s'en rapprochant le plus possible. Je caractérise cette image de la manière suivante : Telle la fonction $1/x$. Elle existe dans un champ donné $]-\infty ; 0[$ et $]0 ; +\infty [$ n'atteint jamais 0. 0 étant le niveau recherché.

J'ai traversé un champ une fois à Berlin. Des blocs de pierres alignés sur une trame, juste à côté de la porte de Brandebourg. Le monument était statique. Cette sensation

que procurait le champ de marcher dans une trame rigide se manifestait dans l'architecture. Ce qui est paradoxal c'est qu'une expression aussi forte de la statique appelle par son manque la dynamique.

Donner du sens aux termes *statique* et *dynamique* est essentiel pour un architecte. Le terme de friction apparaît de la rencontre physique entre cette statique et cette dynamique. Les deux sont nécessaires et c'est l'équilibre de l'espace qui est en jeu. Nous verrons par la suite les conditions d'existence de ces deux forces sur terre par rapport à notre corps en mouvement.

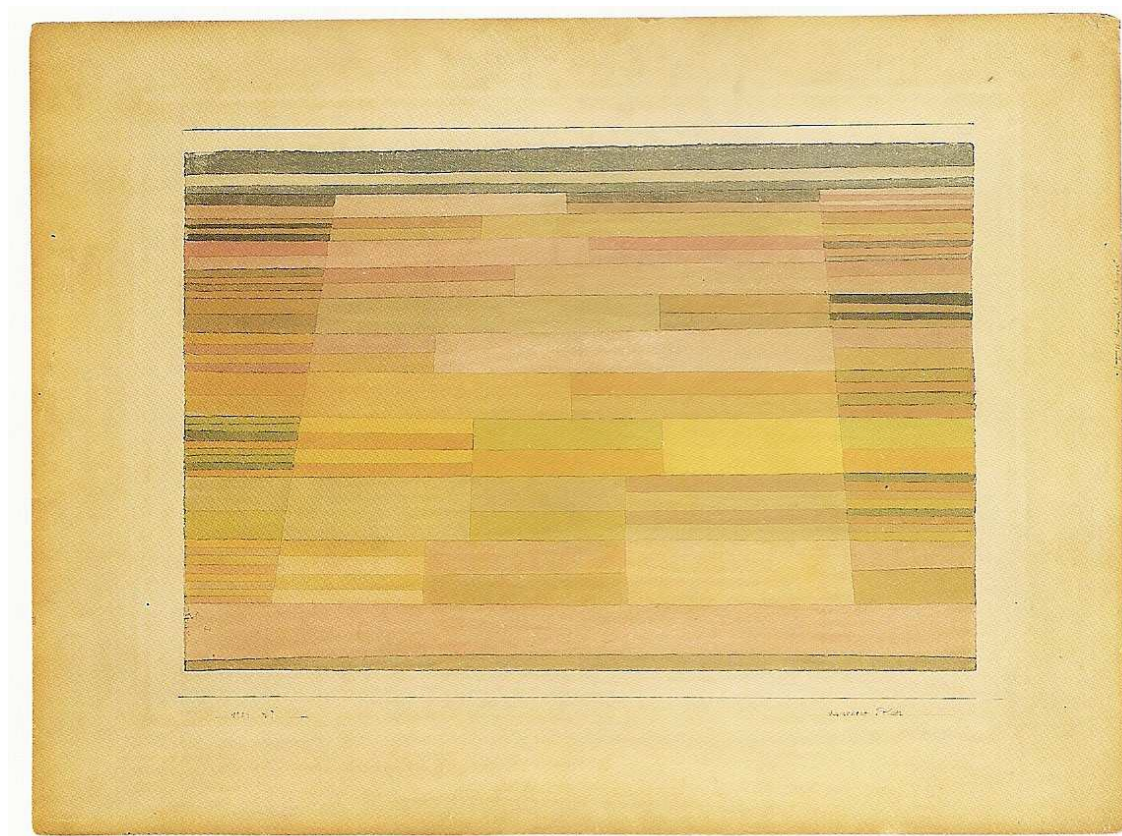


Illustration 3. KLEE, Paul. *Gradation colorée du statique au dynamique*, 1929, 47, aquarelle sur Ingres allemand, 30,4 x 45,8 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

Le champ est souvent considéré par les agronomes comme une « aire » ou surface de terre. Pourtant le champ se situe avant tout de bas en haut, des racines aux feuilles, de la terre au ciel. Cette relation de profondeur a déjà été exprimé par Luigi Snozzi : « Un vrai pré arrive jusqu'au centre de la terre »¹⁸. La surface lisse est quant à elle pauvre.

Cette question de la surface est symptomatique du monde de la décomposition, du mouvement et du temps.¹⁹ Nombre de constructions contemporaines tentent la création d'*espaces fluides*²⁰ ou *espaces d'architecture fluide*²¹. Elles instaurent une tension permanente entre le flux et le lieu, multiplient les jeux perspectifs et perceptifs. Il s'agit de tenter des approches expérimentales, mettant en avant le fragment, la discontinuité, l'hétérogénéité des choses. Je pense que l'architecture du champ avait déjà exploré cela. Les tensions entre flux et lieu sont exprimées de manière beaucoup plus pragmatique. La poétique mis en avant dans les espaces « fluides » semble vouloir naître de la poétique de la forme elle-même. Au contraire la poétique naît toujours de ce qui est profondément pragmatique.

¹⁸ Citation issue de conférence « Vive la résistance ! » (10'30). Elle fut donnée à l'ENSASE le 8 février 2011.

¹⁹ Patrick Barrès, « L'espace architectural en pli », *Communication et organisation* [En ligne], 2007.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

Je pose une question : Quand ai-je ressenti une intensité spatiale dans ces *espaces d'architecture fluide* ? Dans l'architecture de la déconstruction, dans l'effacement des repères ? Non. Les architectures de la société politique²² veulent désormais augmenter les pulsions naturelles de la société contemporaine. Aurais-je raison de dire que dans 30 ans ces architectures seront violemment frappées du sceau « plus à la mode » ?.

Mettre en exergue sans retenue le flux et le mouvement de manière formelle bouscule l'équilibre du côté dynamique au péril de la stabilité -évoqué plus haut-. Le champ est lui dans cette harmonie échappant à la superficialité des choses.

15 / Force de résistance

Sur terre les choses ne sont pas simples. Pour être il faut travailler, il faut faire, il faut éprouver le monde. Par 35°C je m'efforçais de marcher entre les arbres, la sécheresse faisait craquer la terre sous mes pieds, la sueur coulait sur mon front, une pierre me faisait trébucher, et le rythme permanent et continu des troncs me firent éprouver la résistance que m'opposait le champ.

²² C'est comme cela que les nomment Luigi Snozzi. Selon lui il y a deux types de démarche, celle de la *société politique* où les choses tendent vers l'éphémère et l'efficacité maximale et de l'autre côté *l'architecture* où tout tend vers le permanent et l'anti-efficacité. En architecture, le plus court chemin entre deux points n'est pas la ligne droite. Texte complémentaire à ce sujet en annexe 2.

Quand la matière modifie notre tenue, nos déplacements, notre conscience des choses c'est que nous l'éprouvons de tout notre corps. J'aime cette idée que dans sa nature profonde l'architecture est anti-efficiente. Aller d'un point à un autre par une ligne droite est terrible. L'architecture doit garder cette capacité à nous faire découvrir des choses, aussi quotidiennes et banales soient-elles. C'est en quelque sorte à quoi travaille un architecte, donner à voir autrement. La question du contact corps / matière sera traité par la suite mais l'on pressent déjà que cette résistance, cette friction entre le corps et la matière donne sens à l'expérience spatiale.

16 / Ombre et Lumière

On pourrait dire l'obscurité réside dans la terre et la lumière dans l'air. Dès lors l'architecture qui célèbre la lumière, qui veut être lumière, appartenir au ciel en somme ne doit jamais oublier qu'elle ne peut le faire qu'en faisant en même temps l'éloge de l'ombre.

Quand Henri Labrouste releva à Paestum des tombeaux étrusques²³, il prit le soin de représenter l'architecture en commençant par dessiner l'ombre. La matière apparaît comme le résultat du jeu ombre / lumière. Ces tombeaux souterrains que l'on pense être dans une noirceur totale,

²³ BÉLIER Corine, BERGDOLL Barry, LE CŒUR Marc. *Labrouste (1801-1875) architecte. La structure mise en lumière*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la cité Chaillot du 11 octobre 2012 au 7 janvier 2013, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2012, 272 p.

ne le sont pas aux yeux de Labrouste. Quand à 17h le soleil d'hiver se couche sur la Bibliothèque Sainte-Geneviève, la terre tremble, l'ombre et la lumière transcendent la matière.

La lumière apparaît donc comme « donatrice de présence »²⁴. Elle crée un matériau, le rend perceptible, et lui-même crée l'ombre qui dès lors appartient à la lumière.

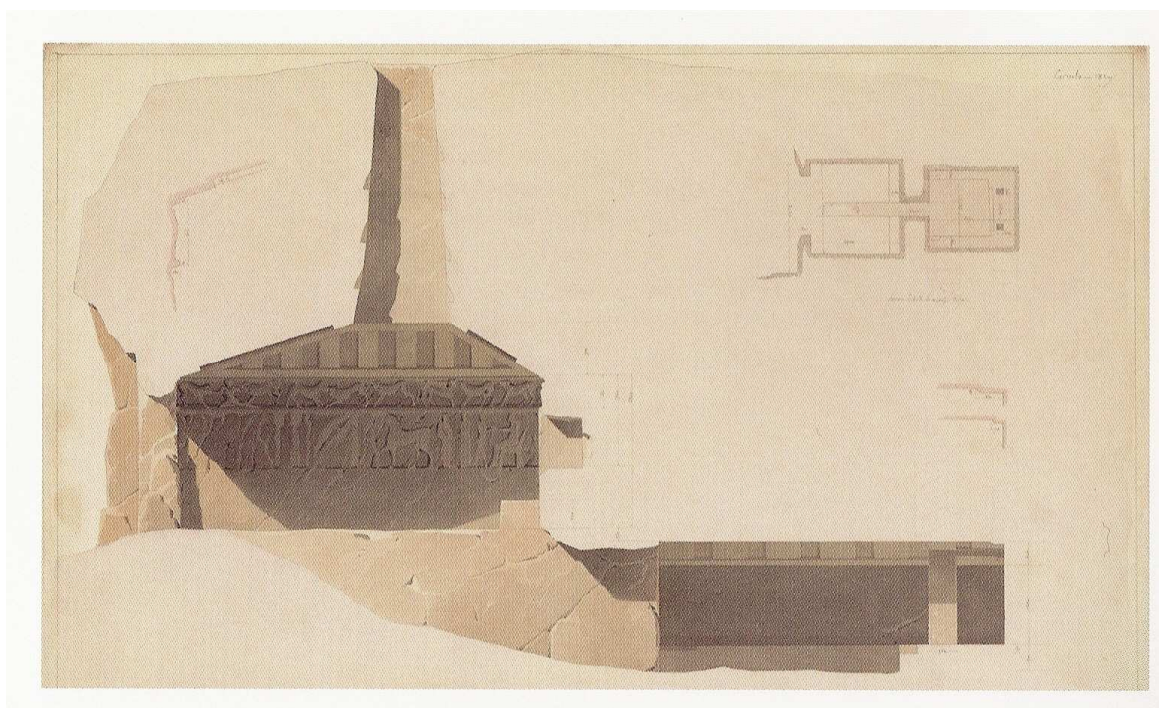


Illustration 4. LABROUSTE, Henry. *Tombe étrusque, dite della Mercareccia, à Corneto, coupe longitudinale, plan et détails*, 1829, 26,5 x 41,5 cm, Paris, BnF, Estampes, VZ-103 (9)-FOL.

²⁴ KAHN, Louis Isidore. *Silence et lumière*, Paris, Editions du linteau, Choix de conférences et d'entretiens (1955-1974), 2006, p 164.

Il suffit d'écouter un arbre, toute son énergie est déployée et exprime ce désir profond de lumière. Les feuilles s'orientent, les branches se déploient. Il faut penser à cela dans chaque dessin. En quelque sorte dessiner chaque branche chaque feuille c'est penser à la lumière, penser à la matière. Comment dès lors peut-on penser un espace sans lumière naturelle ? Je voudrais ajouter que même dans la plus sombre des pièces, c'est la nuance, la légère entrée de lumière qui donne toute sa puissance à l'espace. L'obscurité a une qualité.

Ce qui me frappe le plus dans l'espace moderne c'est l'absence de qualité de l'ombre. Ouverte de toutes parts, la demeure moderne où l'air circule désire s'envoler. Les grandes baies vitrées, l'abondance de lumière et l'absence d'obscurité ont créés des lieux sans intimité. Cette critique est également formulée par Juhani Pallasmaa « Une lumière éblouissante et homogène paralyse l'imagination de même que l'homogénéisation de l'espace affaiblit le sens de l'être et efface celui de la localisation. L'œil humain s'adapte mieux au crépuscule qu'à l'éclat de la lumière du jour. »²⁵

La limite entre l'ombre et la lumière vibre en permanence. Quand il m'arrivait de chercher la limite entre l'ombre du tronc et la lumière je m'épuisais jusqu'au mal de tête. Il y a toujours cette zone, très difficile à observer. L'ombre n'est pas tout à fait pleine et la lumière n'a pas plein loisirs. C'est alors dans l'infinie interprétation de cette limite que l'architecture a devoir de travailler.



Illustration 5. MERISI, Michelangelo, dit Le Caravage (1571-1610). *Narcisse*, peint entre 1597 et 1599.

« L'ombre donne forme et vie à l'objet dans la lumière. »²⁶.

²⁶ PALLASMAA, Juhani. Ibid.

Bien que la géométrie soit une mise en ordre de la matière à travers le dessin, elle met en tension l'espace ou elle le neutralise ; elle agit donc comme force. La monumentalité souvent produite par la géométrie est à elle seule une force abstraite qui joue sur l'impression²⁷. La géométrie est une production spirituelle dont les Egyptiens en maîtrisaient les lois fondatrices, il s'agit d'une énergie délivrée par l'homme sur la terre.

La rigueur qui s'empare du dessin d'architecture se mesure à celle du champ. Un dessin rationnel et pragmatique régule la trame des arbres. Il y a des proportions calculées en fonction de la croissance, de l'irrigation, du ramassage et de la rentabilité. Observant cet espace, la rigueur est totale, semblable aux plus beaux dessins de temples grecs.

Lors d'une visite de la villa Rotonda de Palladio à Vicence, je fus surpris par son caractère monumental. L'environnement était extrêmement changeant sur les quatre faces de la maison tandis que l'architecture elle semblait répéter la même ritournelle. Elle disait « d'où que vous soyez je suis *un* ». Hasard ou pas, c'est à cette période que naît le madrigal, champ composé de nombreuses ritournelles. L'idée de monumentalité habite inévitablement celui qui pense le projet d'architecture car elle possède ce caractère puissant et majestueux. De plus l'architecte cultive cet amour de la géométrie car c'est un outil fondamental.

²⁷ Lire à ce propos David Hume (1711-1776), *Dissertation sur les passions*, Paris, Flammarion, 1991, 351p.

Il n'y a cependant pas de monumentalité pure dans un champ car le champ n'est pas une construction qui repose sur un symbolisme. Sa géométrie ne formule pas de désir d'un *au-delà*. C'est en quelque sorte une géométrie sincère, qui ne prétend à rien d'autre qu'être un produit.

C'est à mon sens une grande leçon. L'architecture, et plus précisément l'architecture contemporaine, a besoin de cette sincérité. Entre le champ et le temple grec, se dessine une crête sur laquelle il faut marcher.

Ce caractère monumental s'exprimant par une géométrie particulière identifie l'architecture à un universalisme qui tend à parler le même langage²⁸. Si le champ possède une géométrie dite universelle à travers une trame réglée, « La nature humaine est trop inconstante pour admettre une telle régularité. L'instabilité lui est essentielle. »²⁹ Hume veut dire que nous ne pouvons habiter la pure géométrie.

18 / Equilibre entre les choses

Tout est question d'équilibre. Suffisamment d'eau, de soleil, d'air et de soin. La nature c'est l'équilibre entre les choses. L'homme modifie cet équilibre pour en recréer un autre. C'est encore une fois la lutte entre forces et matières. Chaque modification que subit la matière est le produit d'une force. C'est alors que

²⁸ Lire à ce propos Husserl, *L'origine de la géométrie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954, 223p.

²⁹ Hume David, *Traité de la nature humaine*, livre II Les passions, 1^{ère} partie, section IV, Flammarion, 1999, 351 p.

l'architecture n'est que simple modification de la matière, du physique, du mesurable vers le non-mesurable, le merveilleux. Contrairement à ce que l'on croit, la force d'un espace n'est pas liée à la radicalité dans le principe. L'architecture est un art du compromis, un dosage subtil entre les choses. Dans ce sens, elle n'impose pas, elle propose. L'équilibre est riche.

19 / La qualité du sol

« Contre une vision consumériste du monde, il est nécessaire de rechercher de nouvelles solutions en terme d'architecture, des valeurs aujourd'hui aliénées. Je pense aux valeurs du sol, combien inaliénables, aux valeurs cosmiques et géographiques. »³⁰

L'architecture transforme la surface de la terre. Chaque construction, chaque emploi du sol modifie localement une certaine portion de terre et son impact est à l'échelle de la Terre toute entière.

Lorsque l'on marche sur le parvis du musée Kimbell³¹, on remarque tout de suite qu'il y a quelque chose de particulier. Le dallage n'est pas habituel. Ailleurs il serait fait avec des dalles de deux ou trois centimètres, mais Louis Kahn le fait avec des dalles de pierre de 80 cm d'épaisseur. Ce dallage n'est rien d'autre pour lui que la

³⁰ Citation issue de conférence « Vive la résistance ! » (10'19). Elle fut donnée à l'ENSASE le 8 février 2011.

³¹ Le Kimbell Art Museum est un musée d'art à Fort Worth (Texas), Etats-Unis construit. Il sera inauguré en 1972.

fin de la croûte terrestre. Un parvis à la mesure de la terre toute entière ; ce qui se passe à cet endroit concerne le monde tout entier.

La terre est souvent considérée comme surface à cultiver, de la même manière que la forêt est une réserve de bois et la montagne une carrière de pierres. Une nature instrumentalisée.

20 / Nature et Culture

Instrumentaliser la nature c'est faire le choix de la mettre en situation d'asservissement. C'est la maîtriser, la changer en somme. Il serait plus respectueux pour les éléments dits naturels de penser cela avant d'agir, avant de détruire. Cela demande de prendre infiniment de précautions et de comprendre la matière et ses exigences.

En ce sens le champ apparaît comme un archétype poétique de cette instrumentalisation. Sa production est optimisée puis monnayée. Il m'est arrivé de discuter de cela avec Luigi Snozzi. Il m'a demandé d'imaginer le plus beau, le plus grand, le plus majestueux arbre que je n'ai jamais vu. Puis il me demanda quelle serait ma première réaction ? Car l'architecte doit porter une seule chose dans son ventre : le couper. De cet arbre, moi, architecte, je le transforme en culture. Je dois prendre part à cette transformation du monde mais avec sagesse. Cet arbre présente une occasion exceptionnelle de réaliser un toit, une table gigantesque ou je ne sais quoi d'autre. Je peux également choisir une deuxième solution : le maintenir. Mais je ne décide pas de le maintenir seulement

parce qu'il est naturel, c'est une faute. Si je le maintiens c'est qu'il me permet de proposer un paysage nouveau.

21 / « Détruire avec joie »³².

Un aphorisme de Luigi Snozzi dit ceci : « Toute intervention présuppose une destruction, détruit avec conscience et avec joie. » En effet, tout architecte qui décide de bâtir commence toujours par la même chose, il détruit. Forcément. Son bâtiment va emprunter un morceau à la surface de la terre, il va la modifier. Il détruit une portion qui est fertile, qui nous permet de vivre, de manger, de planter, où croissent tous nos biens. Quelles que soient ses convictions. Le véritable problème n'est pas là. Le problème est qu'il faut qu'il en ait conscience. Il détruit un des morceaux les plus importants du monde et il doit être capable de le remplacer avec une autre valeur qui est celle d'architecture. Donc si je n'en suis pas capable je mets mon crayon de côté et je m'abstiens de construire. Ainsi l'architecte dans cette conception doit donner le meilleur de lui-même pour proposer une architecture qui ait autant de force que la nature.

³² SNOZZI, Luigi. Entretien personnel, 3 juin 2011, Locarno.

La matière peut être considérée comme intrinsèquement non poétique³³. C'est à l'homme de la façonner. Chaque geste convoquant de la matière, que ce soit construire une cabane ou labourer un champ, produit du sens. Il résulte de ce rapport entre mémoire sensorielle et expérience vécue. C'est en cela qu'il y a architecture dans ce champ d'orangers.

Il serait faux de dire que le corps est plus familier avec tel ou tel matériau. Il n'est pas question d'opposer les matériaux dits archaïques avec des nouveaux matériaux issus de l'innovation technique, mais bien de questionner le sens que produisent ces matériaux et leur mise en œuvre dans l'architecture.

L'idée que la modernité d'un édifice est liée au matériau qui la compose est à mon sens faux. Les cisterciens construisent entre le XII^{ème} siècle et le XIII^{ème} l'abbaye du Thoronet. Il y a dans ces pierres de taille l'éclat, la transparence et la vibration que recherchera plus tard Charles Edouard Jeanneret à La Tourette. Ce rapport au matériau est transhistorique.

Au-delà de considérations théoriques, le lien qu'entretient notre intimité à la matière peut être considéré comme poétique. Nous possédons ce désir de toucher la matière, de lui parler et de la transformer depuis le ventre qui nous a hébergés. La charge émotionnelle et les images auxquelles renvoie la matière

³³ Lire à ce propos : ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*, Ch. Fait de matière, p 8.

sont personnelles. Quelque-soit les significations poétiques que nous portons, les matières de l'architecture doivent les faire *venir au jour*. C'est cela qui se produit quand l'espace nous touche, et que l'architecture est au plus près de notre intimité.

23 / Ce que demande la terre à la matière

Louis Kahn dans un discours imaginaire avec une brique entend rétablir le lien entre forme et matière :

« Quand vous demandez à une brique : Qu'est-ce que tu veux brique ? Et la brique te dit : je veux un arc. Ecoute brique, un arc est très cher, et je peux utiliser un linteau en béton. Qu'es de que tu penses de cela ? La brique répond : J'aimerais un arc. »³⁴

La relation entre matière et forme s'étudie très précisément en biologie et en anatomie. La racine devient tronc quand il s'agit de s'élever, le tronc devient branche quand il faut se courber et la branche devient feuille pour capter la lumière. La forme pensée est indissociable de sa matérialité. On aurait pu dire oui cette forme est réalisable en béton ou en acier, si vous voulez elle peut même l'être en bois. Je pense alors que la forme n'est pas juste tant qu'elle n'appelle pas une matérialité propre.

³⁴ Cours donné à l'University of Pennsylvania, 1971, Master Class. My Architect, Nathaniel KAHN, Films sans frontières, 2003, 47'00".

L'air possède cette liberté là où la matière dure nous contraint. L'air est en quelque sorte une matière molle, comme la boue ou l'eau, mais la résistance qu'elle produit est si faible qu'il m'arrive de l'oublier. Et pourtant elle signale tout mouvement en déplaçant les cheveux et en rafraîchissant la surface de la peau. L'air fait partie des matériaux dont dispose l'architecte pour composer. Alors certains diront « le vide », parfois même le « rien ». L'air échappe au crayon de l'architecte, il est diffus, changeant, et appartient dans l'imaginaire collectif au ciel. Brunelleschi excluait lui-même le ciel et les nuages de ses fameuses perspectives, estimant que ces derniers n'étaient pas géométriquement modélisables.

C'est bien en s'intéressant à ce matériau que la vague pseudo-écologiste conçoit des habitations thermos, où l'air est conditionné, transformé, régulé. Cette pensée est déjà présente dès la hutte primitive qui souhaite modifier l'air en le réchauffant et en se protégeant de la pluie, il n'y a rien à inventer.³⁵

³⁵ "L'architecture durable n'a-t-elle rien à inventer mais tout à réinventer?" Rapport d'étude personnel, 2011.

PARTIE III

HABITER SUR TERRE PAR L'EXPERIENCE SENSIBLE

Il est ici question d'exposer la conception d'habiter sur terre à travers deux textes majeurs : *La terre ne se meut pas*³⁶ d'Edmund Husserl et *Bâtir Habiter Penser*³⁷ d'Heidegger ; ils seront pris comme préalables pour démontrer que l'expérience spatiale à travers les frictions entre forces et matières tend à définir une conception active de l'habiter. Le champ d'orangers abrite et contient en son cœur le repos. Ce n'est qu'en le pratiquant, en l'éprouvant qu'il se donne comme force cosmologique. Il se limite au monde, à l'essence intime du monde, exprimé sous tous ses rapports, toutes ses matières. Je prends donc comme moteur dans l'expérimentation du champ mon corps marchant dans les allées.

³⁶ HUSSERL, Edmund. *La terre ne se meut pas*, Paris, Les éditions de minuit, écrit 1934, traduit de l'allemand par Didier Frank, Jean-François Lavigne et Dominique Pradelle en 1989, 2011, 96 p.

³⁷ HEIDEGGER Martin. *Essais et conférences ; Bâtir, Habiter, Penser*, Paris, TEL Gallimard, Conférence de 1951, Ecrit 1954 et Traduction 1958, 362 p.

L'implication du corps et du mouvement dans l'expérience spatiale est primordiale. Le mouvement est source de nombreuses frictions entre corps et matière. Se prenant pour point de repère, le corps définit son propre déplacement par l'analyse des déplacements des points de repères extérieurs. Cela implique donc le fait que plusieurs points ou *corps-sols*³⁸ soit référents pour lui, un arbre, une pierre, une herbe.

Le sol sur lequel je me déplace ou non n'est pas expérimenté comme un corps *a priori*. L'objet que j'expérimente étant donné comme fixe, mon déplacement modifie ma perception visuelle et kinesthésique de l'objet. Dans ce sens la perception d'espace est alors une accumulation d'images mentales perçues lors d'un mouvement. Par exemple le sentiment d'un objet cubique dans l'espace est dû à l'accumulation des images produites (chaque image ne nous donnant que trois faces à voir au maximum à la fois). C'est d'ailleurs cette réalité que les peintres cubistes se sont appliqués à discriminer, à disséquer et à restituer dans la bi-dimensionnalité. De ce mouvement, nos individualités perçoivent le monde, la Terre, le ciel, l'espace.

³⁸ HUSSERL, Edmund. Ibid.

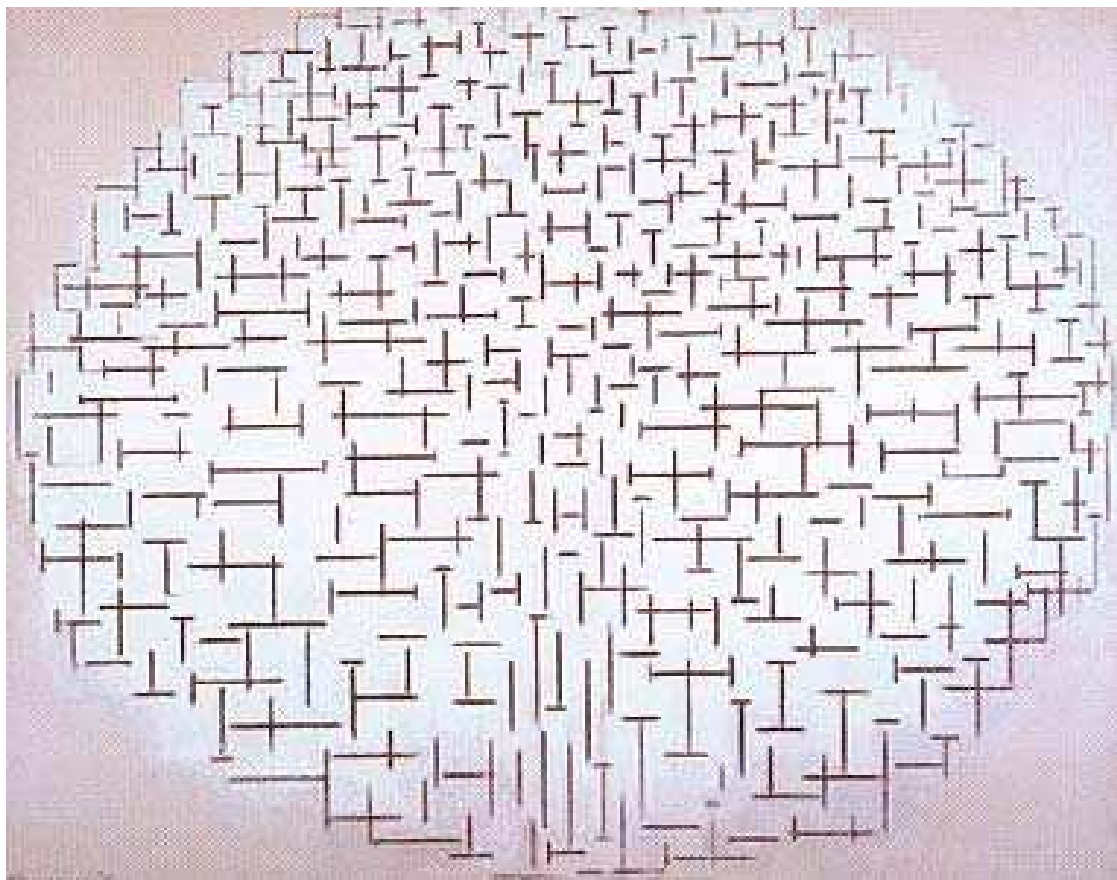


Illustration 6. MONDRIAN, Piet. *Jetée et océan*, 1915, Musée Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas.

Les structures naturelles du paysage sont réduites à un agencement de traits. A travers ces *réseaux* linéaires, Mondrian peint l'espace tridimensionnel et sensible comme surface rythmée.

26 / La terre comme référentiel

L'évidence doit toujours pouvoir se légitimer, rien ne va de soi « C'est par rapport à elle [la terre] que mouvement et repos prennent sens. »³⁹. L'origine de la spatialité est donc considérée à partir de la terre comme objet qui ne se meut pas. Pour définir le mouvement comme changements successifs de perspectives, absence de permanence et engagement de forces tendues, la terre doit être définie comme repère fixe, corps en repos.

Prendre la terre comme référence tend à considérer l'organisation de l'univers comme héliocentrique. Il n'en est rien. L'architecture voit passer sur elle la lumière, c'est-à-dire que de manière intuitive et perceptive, l'architecture ne bouge pas. La terre n'est pas en repos dans l'espace de l'univers mais définir son état comme repos c'est rendre possible le sens de tout mouvement. Ainsi chaque homme tisse nécessairement avec le lieu où il vit des attaches et des repères dont la terre en est la trame.

27 / La terre est un corps en repos

La Terre n'est pas la « nature entière »⁴⁰ mais une des planètes de l'espace infini du monde. Pour décrire simplement la Terre, elle est de forme sphérique,

³⁹ HUSSERL, Edmund. La terre ne se meut pas, op. cit., p. 12.

⁴⁰ HUSSERL, Edmund. Ibid.

difficilement perceptible dans sa globalité d'un seul coup d'œil depuis sa surface, mais seulement dans une synthèse d'expériences individuelles nouées les unes aux autres.

La terre est une puissance de l'origine, elle est élémentaire. Les intempéries à sa surface sont de nature chaotique. Anciennement la terre fut successivement attachée aux différentes conceptions de la nature. Terre et nature sont à mon sens deux choses distinctes. La terre est présente en tant que ce qui héberge. C'est en son sein que l'épanouissement est possible. Elle est l'élément qui soutient, fait venir au jour et abrite en son sein les hommes et les animaux, les plantes et les choses. Elle soutient la *phusis* (nature en grec) dans son épanouissement. Le repos est cette force latente, au cœur de la matière et des choses.

Je crois profondément en la terre et en son pouvoir sur les choses. Elle me semble si peu écoutée. Dans *Ainsi parlait Zarathoustra* Nietzsche dénonce à coup de marteaux les croyances supraterrrestres : « Je vous en conjure, mes frères, *restez fidèles à la terre* et ne croyez pas ceux qui vous parlent d'espérances supraterrrestres ! »⁴¹. Je l'interprète comme éloge du sensible et du repos.

La question qui se pose aujourd'hui sera celle du statut de l'existence dans un monde purement technique. Un monde privé de terre est-il encore un monde ? Et si l'habiter est un trait fondamental de l'homme, qu'en est-il dès lors de celle-ci aux confins inachevables de l'ère technologique ? La privation du sensible au profit du virtuel ne tend-t-il pas à nous priver de la terre ?

⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, collection Folio Essais, écrit 1885, 1993, p 8.

Pour être au plus près de cette force du repos il faut apprendre à écouter la terre. C'est cela que m'a appris le champ. La terre nous consigne sa nature et nous dit : « s'il vous plait, changez-moi ». Et pour la transformer je dois nécessairement la contrarier.

28 / le contre chez Bachelard

Pour transformer la matière, pour créer et expérimenter la matière terrestre, je dois toujours agir contre elle.

Ce qui me donne le plus à penser dans ce récit c'est cette envie, cette activité d'opposition, cette sensation que la matière me résiste. C'est ainsi que l'expérience de la matière se fait par une force d'opposition, tendue à la transformer.

Cela fonde « une psychologie de la préposition *contre* qui va des impressions d'un contre immédiat, immobile, froid, à un *contre* intime, à un *contre* protégé par plusieurs retranchements, à un *contre* qui ne finit pas de résister »⁴². C'est donc dans les profondeurs de l'intimité, et par une psychologie du *contre* que Bachelard examine les images liées à la matière.

La psychologie du *contre* et au-delà la philosophie de Merleau-Ponty font du corps humain le centre du monde expérimental.

⁴² BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*, Op. cit., p 8.

Le travail manuel reste encore l'activité qui intègre le plus l'objet résistant et éprouve cette résistance de la matière. Le champ demande beaucoup de travail. Quand il fallait creuser le pied de l'arbre pour que l'eau y reste, les maïs a même le sol nous formions des petits monticules circulaires en terre. Je me rappelle l'avoir fait a de nombreuses reprise avec les mains. C'était une sorte de jeu qui consistait à construire de petits barrages.

Le contact de la main avec la matière nous donne la mesure du temps. Un bloc de granit nous rappelle combien son temps est long et le nôtre court.

« Il [l'homme] veut, sous la forme exacte, une juste matière, la matière qui peut réellement *soutenir* la forme. Il vit par l'imagination, ce *soutient* ; il aime la dureté matérielle qui, seule, peut donner la durée à la forme. Alors l'homme est comme éveillé pour une activité d'opposition, activité qui pressent, qui prévoit la résistance de la matière. »⁴³

Agir sur la matière pour l'éprouver est un mouvement naturel. Le travail de la matière est l'activité première de l'homme. Une activité archaïque que je soutiens et qui m'est indispensable pour penser l'espace. Fabriquer, travailler, éprouver la matière est la manière dont nous sommes sur terre.

⁴³ BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris, Corti - Les Massicotés, écrit 1948, 2010, p 8.



Illustration 7. KLEIN, Yves. *Anthropométrie sans titre* (ANT 19), 1960, 65.5 x 50,5 cm



Illustration 8. KLEIN, Yves. *Monochrome bleu sans titre* (IKB 175°, 1957, 50 x 50 x 1 cm)

Yves Klein entretient un rapport très fort au corps dans son travail. Il exprime le rapport entre corps et matière. Il y a cette présence de la chair, de la trace, de l'empreinte, allant jusqu'à faire du corps un outil pour appliquer la peinture.

Dans *Bâtir, Habiter, Penser*⁴⁴, Heidegger entend l'habitation dans toute sa mesure, non réductible au logement mais bien plus largement à la mesure du séjour humain sur terre. Je caractérise ce séjour par la notion d'expérimentation de l'espace à travers la matière. L'habitation est ainsi l'espace de la relation intime de l'homme avec la terre à travers la matière. Elle est le lieu de l'intimité dont parle Bachelard. Habiter est donc cette manière d'expérimenter le monde et de le comprendre par le corps.

Le champ d'orangers est donc celui qui me permet d'habiter par les sens. Il possède cette charge émotionnelle et cette mise à l'épreuve du monde physique pour habiter sur terre. Pour Heidegger la terre est nommée comme ce sur quoi l'homme fonde son habiter. La pratique prend le dessus sur l'être comme postulat pour permettre l'habiter. Habiter n'est pas la simple manière dont les hommes sont sur terre.

Dans cet objectif et en considérant comme définit terre, expérience spatiale et mode d'habiter, l'architecture semble emprise de considérations sensorielles majeures.

⁴⁴ HEIDEGGER, Martin. Ibid.

C'est dans la sensualité, l'hapticit  ⁴⁵, la texture et le poids que l'espace se densifie. L'architecture comme discipline permettant aux hommes d'habiter doit considérer ces réflexions à leur plus haut degré. Il est nécessaire de travailler avec son corps pour le corps. Construire le monde dans une vision idéalisée et intellectuelle de l'espace opère un décollement entre réalité physique et significations théoriques. Selon moi l'architecture doit être productrice de frictions et d'« [...] interactions potentielles entre le corps, l'imagination et l'environnement. »⁴⁶. Elle doit ainsi amorcer, diriger, organiser, le mouvement. Elle ne peut jamais être une architecture qui prend comme contrainte des déplacements définis au préalable du projet.

L'architecture dans ce qu'elle a d'intemporelle est ce langage du corps. C'est une communication du corps de l'architecte vers le corps de celui qui la visite, qui l'habite. S'il y a communication à travers l'architecture, elle restera de l'ordre du sensible. Cela suppose également la « capacité mimétique du corps »⁴⁷ envers

⁴⁵ Le sens haptique – du grec *hapt  in* qui signifie toucher. Il est souvent défini par les scientifiques comme un sixième sens. C'est la capacité du corps à percevoir une géométrie tridimensionnelle des objets, de leur surface, de leur poids et de leur texture. Les capteurs haptiques sont réparties dans tous le corps, des articulations aux muscles et au tendons. (source : webographie).

⁴⁶ BLOOMER, Kent C. et MOORE, Charles W., *Body, Memory and Architecture*, New Haven, Yale University Press, 1977.

⁴⁷ PALLASMAA, Juani, *Le regard des sens*, Paris, Editions du linteau, 2010, p 75.

l'architecture. Juhani Pallasmaa parle de *mimésis du corps* : « Sans nous en rendre compte, nous accomplissons avec notre corps la tâche de la colonne ou de la voûte »⁴⁸. Merleau-Ponty estime que la tâche de l'architecture est de « rendre visible la façon dont le monde nous touche. »⁴⁹.

⁴⁸ PALLASMAA, Juhani. Ibid.

⁴⁹ M. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », *sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1966.

CONCLUSION

Le corps est ici mis au centre de la pensée de l'espace. C'est encore lui qui peut penser le monde. Utiliser son corps n'est pas un loisir dominical. Je comprends à travers le champ d'oranger que l'expérience spatiale n'est que sensible. Elle est expérience de la matière, des forces par ce que j'appelle ici des frictions. Le sens produit par ses frictions dans le corps nous permet de sentir la terre et de se rapprocher d'elle. La puissance qu'elle exprime est une puissance d'accueil, qui laisse vivre et permet d'habiter à sa surface. Appartenir à une terre c'est la cultiver, la travailler, la modifier. Et c'est par notre rapport à la matière, aux contacts, aux frictions et par le déplacement que nous habitons pleinement sur terre. Cela implique d'être en pleine possession de ses sens pour capter le monde, le transformer et créer de nouvelles formes.

Il faut ainsi puiser dans les tréfonds de la terre et toutes ses productions charnues les raisons de la soif de vie et de la mise en éveil de tous nos sens.

Cette lutte contre les matières terrestre est la manifestation de la vie même sur terre. Notre activité corporelle et l'expérimentation spatiale renouvelées en permanence sont notre façon d'habiter sur terre.

ANNEXE 1

SIZA, Alvaro. Palavras sem importancia, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2002, 142 p.

Traduit du Portugais par Dominique Machabert.

Extrait p 79 à 85.

VIVRE UNE MAISON

Je n'ai jamais été capable de construire une maison, une authentique maison. Je ne parle pas de projeter et de construire des maisons, petite chose que j'arrive encore à faire, plus ou moins bien.

L'idée que j'ai d'une maison est celle d'une machine compliquée dans laquelle chaque jour quelque chose tombe en panne : ampoule, robinet, égout, serrure, charnière, prise, ballon d'eau chaude, four, réfrigérateur, télévision ou vidéo. Ou encore machine à laver, fusibles, le mécanisme des rideaux et le cran de sécurité qui lâche.

Les tiroirs coinent, les tapis se déchirent ainsi que le tissu du divan. Toutes les chemises, chaussettes, draps, mouchoirs, serviettes, nappes et torchons gisent, troués, à côté de la table à repasser dot la housse présente un aspect lamentable. De même il y a des gouttes d'eau qui tombent du toit : les tuyaux du voisin sont encombrés, une tuile brisée, le papier peint qui se décolle. Les gouttières sont pleines de feuilles mortes, les grilles se sont décrochées.

Quand il y a un jardin, la pelouse est une menace permanente, et tout le temps libre ne suffit pas à dominer la rage de la nature ; les pétales tombent et des légions de fourmis envahissent le seuil des portes, il y a toujours des cadavres d'oiseaux, de rats et de chats. Le chlore de la piscine finit par endommager le moteur, aucun aspirateur n'est en mesure de redonner sa transparence à l'eau ou de résorber les pattes des insectes, fines comme des cheveux.

Le granit des dalles ou des sols se recouvre d'une fine pellicule de vase très dangereuse, le vernis se ternit, la peinture s'écaille laissant apparaître l'état brut du bois. Le doigt d'une veille

suffirait à percer les croisées des fenêtres, les verres se sont brisés, le mastic a disparu et les joints se décollent. Il y a de la moisissure dans les armoires et les tiroirs, les cafards résistent aux produits. Quand enfin on trouve la boîte de cirage, elle est vide, les lattes du parquet se décollent et les carreaux des Azulejos se détachent ; d'abord un, puis très vite le mur tout entier. Et ce n'est pas tout.

Vivre dans une maison, dans une authentique maison, est un métier à temps complet. Le maître des lieux est en même temps pompier de service : les maisons brûlent tout le temps ou sont inondées ou c'est alors le qui fuit sans bruit et qui en générale explose. Il est infirmier : les échardes de la rampe s'enfoncent profondément sous les ongles, vous savez cela ? Il est encore maître nageur, physicien, chimiste, il est juriste, au-dessus de tous les arts et toutes les professions. Il est tout cela, sinon il ne survit pas. Il est standardiste et réceptionniste téléphone à tout bout de champ à la recherche d'un plombier zingueur, d'un menuisier, d'un plâtrier, d'un électricien. Il leur ouvre la porte avec empressement, les accompagne, soumis, puisqu'il dépend d'eaux.

Cela ne l'exempte pas d'avoir un atelier auquel il ne doit rien manquer et qui finit par se dégrader aussi. Il doit alors affuter les lames, acheter les accessoires pour huiler, réparer assainir. Subitement le système pour déshumidifier l'air tombe en panne et juste après, c'est au tour de l'air conditionné et des ballons d'eau chaude.

Malgré tout, rien n'est pire que la tortue des livres qui se déplacent tout seuls, mystérieusement, comme s'il le faisait exprès. Ils attirent la poussière qui pénètre par le bord supérieur des pages, de petites bêtes les mangent avec un bruit indescriptible, les pages se collent entre elles, le cuir déteint, les gouttes d'eau tombées du vas de fleurs fanées, coulent sur les gravures, traversent la toile et entament un redoutable processus de dissolution.

Le paillason de la porte d'entrée s'effiloche et creuse un sillon profond dans le bois, les poils des balais se détachent, les objets précieux se cassent, le dessus des tables et des meubles se fend faisant apparaître de sérieux craquements, la chasse d'eau ne fonctionne pas, le fourneau est plein de suie – un de ces jours il va s'enflammer – dans les vaisselier, les verres en cristal de l'arrière-

grand-mère se brisent, les bouteilles de « *vinho verde* » éclatent – un presque rien de sucre en trop – ce qui explique que les bouchons sautent ou pourrissent, faisant perdre sa qualité à la cuvée la plus appréciée, comme par hasard.

Pour une fois que l'ampoule grillée n'a pas été changée, c'est toute la maison qui se retrouve dans le noir, et c'est toujours un samedi que cela arrive, en même temps que le pneu de la voiture éclate.

C'est pour cela que je considère qu'il est héroïque de posséder, entretenir et rénover une maison. Je serais d'avis que l'on crée l'Ordre de ceux-qui-soignent-les-maisons, auxquels on attribuerait chaque année un prix, très bien doté.

Mais quand tout cet effort n'est pas apparent, que l'odeur saine de la cire d'une maison bien aérée, se mêle au parfum des fleurs du jardin et que nous, visiteurs qui n'y sommes pour rien, peu attentifs à ces moments de quiétude, nous nous sentons heureux, oubliant nos angoisses de nomades peu délicats, alors, l'unique récompense possible est celle de la gratitude, d'une silencieuse reconnaissance. Le temps s'arrête un instant, regarde tout autour, plonge dans l'atmosphère dorée d'un intérieur d'automne, à la fin du jour

Mars 1994.

ANNEXE 2

Extrait d'un entretien personnel avec Luigi Snozzi, le 3 juin 2011 à Locarno, Suisse.

NUNES Antoine-Frédéric.

En reprenant un de vos aphorismes « le durable n'a-t-il rien à inventer mais tout à réinventer », je voudrais redéfinir ce terme de *durable* et travailler sur des questions essentielles de l'architecture.

SNOZZI Luigi.

Tu vas avec une thèse comme ça, tu vas rater ton examen.

-rires-

N. A.-F.

Si je le rate, je le rate. Au moins je l'aurai fait.

L. S.

Je voudrais te montrer un tableau que j'avais fait pour mes étudiants. D'un côté *architecture* et de l'autre *société politique*. Tu te rappelles ? -Il écrit- Je montrais le contraste qu'il y avait entre l'un et l'autre. Il y avait écrit *architecture* qui tend vers le permanent, non ? Et non vers l'éphémère. *Société politique* tend vers l'éphémère jamais le permanent, c'est le contraire. L'architecture, par sa nature même était anti-efficiente. Si tu dois aller d'un point à un autre, le mauvais projet : 2 minutes ; un projet moyen : 15 minutes ; un bon projet : 3 heures, le projet maximal : 1 mois. Pour aller de là à là. L'architecture te fait découvrir un tas de choses et

celui qui va tout droit ne voit pas. Donc ça c'est l'architecture, l'anti-efficience. La société politique c'est l'efficience maximale. Ce qui était intéressant quand j'ai fait ces tableaux, nous avons essayé de mettre de ce côté [celui de l'architecture] les architectes que nous connaissions. Dans l'autre côté, là tu en mets tout de suite 300, tous les architectes actuels. Dans l'*architecture* tu en mets 5, 6, 7 peut être 10 et c'est dur. Tu mets Alvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Francesco Venezia, et moi je me mets là, et encore quelques-uns ; des vivants, pas des morts! Le star système, il est tout là de l'autre côté. Ce tableau dit tout. C'est pour cela que je dis que nous ne pouvons qu'être en contradiction avec la société d'aujourd'hui. Il faut résister à la société politique, il ne faut pas l'alimenter. Nos métiers, c'est le contraire.

BIBLIOGRAPHIE

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Corti – Les Massicotés, écrit 1947, édition consultée 2007, 384 p.

BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris, Corti – Les Massicotés, écrit 1948, édition consultée 2010, 384 p.

BAUMAN, Zygmunt. *La vie en miettes ; Expérience postmoderne et moralité*, Rodez, Les incorrects ; Le Rouergue / Chambon, 1995, 416 p.

HEIDEGGER Martin. *Essais et conférences ; Bâtir, Habiter, Penser*, Paris, TEL Gallimard, Conférence de 1951, Ecrit 1954 et Traduction 1958, 362 p.

HUSSERL, Edmund. *La terre ne se meut pas*, Paris, Les éditions de minuit, écrit 1934, traduit de l'allemand par Didier Frank, Jean-François Lavigne et Dominique Pradelle 1989, texte de édition consulté 2011, 96 p.

KAHN, Louis Isidore. *Silence et lumière*, Paris, Editions du linteau, Choix de conférences et d'entretiens (1955-1974), 2006, 302 p.

LE CORBUSIER. *Quand les cathédrales étaient blanches*, Paris, Bartillat, première édition Plon 1937, édition consultée 2012, 298 p.

PALLASMAA, Juani, *Le regard des sens*, Paris, Editions du linteau, 2010, 101 p.

PAQUOT, Thierry. *Demeure terrestre, Enquête vagabonde sur l'habiter*, Paris, Les éditions de l'imprimeur (collection tranches de Villes), 2005, 192 p.

ROSSI, Aldo. *Autobiographie Scientifique*, Marseille, Editions Parenthèses (Collection eupalinos, série architecture et urbanisme), écrit 1988, 2010, 144 p.

SANSOT, Pierre. *Poétique de la ville*. Paris, Armand Colin, 1996, 652 p.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire*, Paris, Gallimard (Collection Idées), écrit 1940, édition consultée 1986, 384 p.

SIZA, Alvaro. *Palavras sem importancia*, Saint-Etienne, Publications de l'université de Saint-Etienne, 2002, 142 p.

VUILLLOT, Alain. *Heidegger et la terre ; l'assise et le séjour*, Paris, L'Harmattan (Ouverture philosophique), 2001, 204 p.

ZUMTHOR, Peter. *Penser l'architecture*, Berlin, Birkhäuser, 2008, 96 p.

WEBOGRAPHIE

Article sur David Hume : <http://david-hume.fr/citations-et-extraits/> [consulté le 31/12/12 à 14h00].

Article sur l'habiter :

http://infoscience.epfl.ch/record/116358/files/stock_habiter_preprint.pdf [consulté le 4/01/13 à 15h00].

Article sur Carl Jung :

<http://www.cgjung.net/œuvre/dialectique> [consulté le 02/01/13 à 10h00].

Article sur le sens haptique :

<http://typhlophile.com/techno/realitevirtuelle.shtml> [consulté le 07/01/13 à 19h00].

Article de Patrick Barrès, « L'espace architectural en pli », *Communication et organisation* [En ligne], 32 | 2007, mis en ligne le 01 décembre 2010, <Http://communicationorganisation.revues.org/290> [consulté le 13 octobre 2012 à 15h30].

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Illustration 1. KLEE, Paul. Champs arpentés. 1929. 30, 4 x 45, 8 cm. Kunst-sammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

FIEDLER, Jeannine et FEIERABEND, Peter. *Bahaus*, Potsdam, Allemagne, h.f.ullmann, 2006, p 246.

Illustration 2. KLEE, Paul. *Architecture de la plaine*, 1923, 113, aquarelle et crayon sur papier marouflé sur carton, 28 x 17.3/18.1 cm, collection Berggruen aux SMB, Berlin.

FIEDLER, Jeannine et FEIERABEND, Peter. *Bahaus*, Potsdam, Allemagne, h.f.ullmann, 2006, p 249.

Illustration 3. KLEE, Paul. *Gradation colorée du statique au dynamique*, 1929, 47, aquarelle sur Ingres allemand, 30,4 x 45,8 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

FIEDLER, Jeannine et FEIERABEND, Peter. *Bahaus*, Potsdam, Allemagne, h.f.ullmann, 2006, p 247.

Illustration 4. LABROUSTE, Henry. *Tombe étrusque, dite della Mercareccia, à Corneto, coupe longitudinale, plan et détails*, 1829, 26,5 x 41,5 cm, Paris, BnF, Estampes, VZ-103 (9)-FOL.

BÉLIER Corine, BERGDOLL Barry, LE CŒUR Marc. *Labrouste (1801-1875) architecte. La structure mise en lumière*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue à la cité Chaillot du 11 octobre 2012 au 7 janvier 2013, Paris, Éditions Nicolas Chaudun, 2012, p 64.

Illustration 5. MERISI, Michelangelo, dit Le Caravage (1571-1610). *Narcisse*, peint entre 1597 et 1599.

<http://www.ac-grenoble.fr/lycee/diois/Latin/archives/ico/Tableaux%20et%20arts/XVII/original/Michelangelo%20Merisi,%20dit%20Le%20Caravage%20%281571-1610%29%20-%20Narcisse.html>

Illustration 6. MONDRIAN, Piet. *Jetée et océan*, 1915, Musée Kröller-Müller, Otterlo, Pays-Bas.

<http://www.photosmarval.org/peintres/cubisme/piet-mondrian-08.shtml>

Illustration 7. KLEIN, Yves. *Anthropométrie sans titre* (ANT 19), 1960, 65.5 x 50,5 cm.

http://www.yveskleinarchives.org/works/works1_fr.htm

Illustration 8. KLEIN, Yves. *Monochrome bleu sans titre* (IKB 175°, 1957, 50 x 50 x 1 cm.

http://www.yveskleinarchives.org/works/works3_fr.htm

RESUME

Tout commence par le récit d'un champ d'orangers. Cet essai théorique pose ainsi la question : Que peut nous dire un champ d'orangers sur la nature de l'architecture ? Et bien au-delà sur la nature de l'habiter ? Le corps y est placé comme outil pour parler de l'espace. Le champ d'orangers se révélera comme archétype, faisant venir dans la réflexion des grands thèmes propres à l'espace. Il sera alors question de frictions entre corps et matières dans l'expérience sensible de l'espace. Face à un monde de la décomposition, de la vitesse et de la prépondérance du temps, ce mémoire entre en *résistance* par l'étude la terre comme puissance élémentaire. L'expérience sensible de la matière par le corps révélera la dimension active de l'habiter. Ainsi il ne suffit plus d'être sur terre pour habiter mais il faut faire, pratiquer, expérimenter, modifier la matière pour l'habiter.

MOTS CLES

CHAMP D'ORANGERS, TERRE, HABITER, SENS, CORPS, EXPERIENCE SPATIALE, FRICTIONS.

Nunes Antoine-Frédéric

Mémoire - S9 - 2012.2013 - Sous la
direction de Bello-Marciano Manuel

- ENSASE -