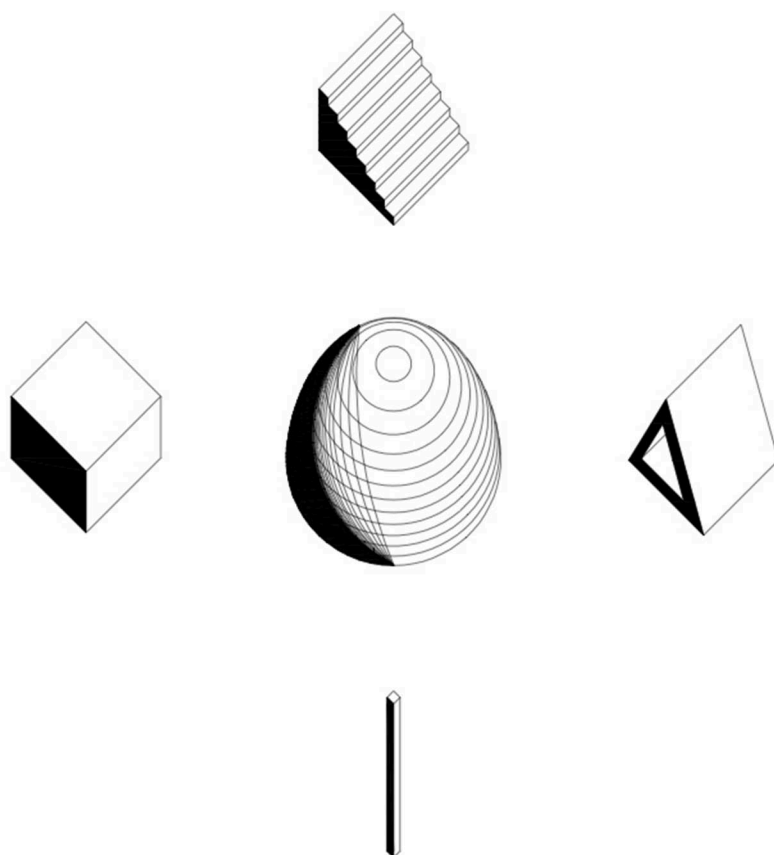




LE SUSPENS EN ARCHITECTURE

LE SUSPENS EN ARCHITECTURE

Intensif donné à l'école nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais du 15 au 19 février 2010
Département THP

Étudiants

Hakim Bencheekroun - L3
Amandine Berthier - M1
Grégoire Bruzelier - L3
Maxime Cazemajour - L1
Julie Durand - L3
Lisadie Dutilleux - L2
Zoë Flambard - L1
Linus Gruszeowski - L3
Karim Hadj-Nassar - L3
Jacques Ippoliti - M1
Baptiste Jamin-Ledebt - L3
Margotte Lamouroux - M1
Eléonore Levieux - M1
Romain Peret - M1
Fanny Roche - L1
Anaïs Tourneux - M1
Elise Triacca - M1

Enseignants

Can Onaner
Marc Leschelier

Intervenants

Nicolas Duru, Architecte DPLG
Léa Sattler, Architecte HMONP
William Parlon, Diplômable
Georgi Stanishev, Diplômable

Enseignant responsable

Can Onaner

Remerciements

Pascal Laurent et l'ensemble de l'équipe administrative de l'école nationale supérieure d'architecture Paris-Malaquais

PRESENTATION

L'intensif s'est déroulé sur cinq jours. Il vient en continuité de l'exercice de l'année dernière, en collaboration avec Elias Guenoun, portant sur la culture visuelle des rationalismes en architecture. Il s'agissait, cette année, de proposer aux étudiants une dimension projectuelle autour de la question du suspens dans le langage architectural. L'enseignement s'est construit autour de présentations théoriques et d'un exercice de dessin. Les différentes interventions, pour l'essentiel des analyses critiques de procédés linguistiques en architecture ont donné un cadre théorique et historique. Deux diplômes d'étudiants ont servi d'exemple pour le développement de l'exercice.

L'accent a été mis sur les structures linguistiques de la forme architecturale. Il s'agissait de confronter les étudiants à une « langue étrangère » en leur proposant un ensemble d'éléments prédessinés en axonométrie et en plan sur AutoCad. Ces éléments qui pouvaient être appropriés à travers des opérations de transformation, devaient faire l'objet d'agencements selon une logique géométrique et typologique. Parallèlement à ce jeu de langage mettant l'accent sur la syntaxe, il a été demandé aux étudiants de mener un travail sur la sémantique des formes produites. L'exercice a démarré avec un mot exprimant une « tonalité affective » liée à la problématique du suspens : angoisse, épuisement, frustration, etc. Autour de ces mots et à travers les jeux de langage, la finalité annoncée était d'aboutir à des monuments. Ce recueil, qui rassemble une sélection des dessins produits par les étudiants, donne à voir le caractère obsessionnel dans la démarche de l'exercice et révèle l'état de figement, mais aussi celui d'inachèvement propres à l'idée même du suspens.

LE SUSPENS DANS LE LANGAGE ARCHITECTURAL

Can Onaner

avec la participation de William Parlon et Georgi Stanishev

Dans un livre remarquable intitulé *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman, cherche à définir la « dialectique du visuel » dans l'œuvre de Tony Smith. Il commence en remettant en cause un prétendu « dilemme de la visibilité » où s'opposeraient d'une part l'interprétation des objets minimalistes comme des œuvres « spécifiques » qui n'auraient d'autre présence que ce qui est donné à voir, et de l'autre, la croyance à une intériorité métaphysique qui nous « regarderait » quelque soit l'objet, sa forme, sa matière, sa temporalité. Donc, d'un côté des objets tautologiques, purement conceptuels, abstraits et autoréférentiels reniant toute intériorité comme étant du domaine de l'irrationnel, et de l'autre, la croyance mystique à une intériorité qui serait contenue par chaque surface opaque qui s'offre à notre vue. Dans les deux cas, l'inquiétude face au caractère paradoxal du visuel est éradiquée. La latence propre à la visibilité et la mise en suspens de la signification de l'objet sont rejetées à l'extérieur ou enfermées à l'intérieur du sujet. Dans les deux cas, il s'agit d'éviter le suspens qui a lieu entre le sujet et l'objet.

Comment ce suspens s'exprimerait-il face à l'objet architectural ? Qu'est-ce qui donne à l'architecture sa latence inéluctable, son processus suspensif ? D'où proviennent cette inquiétude et cette césure ?

L'architecture sublime le corps inorganique à travers sa propre « volonté formelle » : que la latence matérielle ait sur nous un effet singulier, que la suspension d'un corps inorganique – celle d'un bloc de pierre au dessus d'une façade – représente à nos yeux un effet « esthétique », que cette latence et ce suspens agissent sur nous de façon inconditionnelle, cela suppose qu'entre nous et l'architecture existe un lien indélébile. Aldo Rossi évoque ce lien en parlant de l'« énergie emmagasinée » dans le bloc de pierre que le maçon soulève jusqu'en haut d'une façade. L'énergie reste contenue dans la pierre jusqu'au jour où celle-ci tombe sur la tête d'un passant et le tue¹. Le suspens

¹ Au début de *Autobiographie Scientifique*, Rossi fait référence au livre de Max Planck, du même titre que le sien. Dans ce livre, Planck raconte l'histoire d'un bloc de pierre qu'un maçon soulève d'un violent effort jusqu'au toit d'une maison : « l'énergie dépensée ne se perdait pas mais restait emmagasinée pendant de nombreuses années, sans aucune déperdition – latente dans le bloc de pierre – jusqu'au jour où le bloc de pierre se détachait du toit, tombait sur la tête d'un passant et le tuait. » in Aldo Rossi, *Autobiographie Scientifique*, éd. Parenthèses, 1988, p. 10.

en architecture, tel que nous l'entendons ici, se rapporte dans un premier temps à la conservation de l'énergie à l'intérieur de la forme architectonique, et à la menace que la mort contenue en latence refasse surface.

En ce sens, Rossi souscrit à la thèse d'Heinrich Wölfflin qui définit notre rapport à l'architecture comme une résistance, une lutte de la forme architectonique contre la gravité. Selon Wölfflin, si l'architecture présente pour nous une qualité expressive, c'est uniquement parce que nous vivons la résistance de la forme contre la pesanteur à travers notre propre corps : *« Nous prêtons l'image de nous-mêmes à tous les phénomènes. Ce que nous connaissons comme conditions de notre bien-être, chaque chose doit le posséder. Non que nous revendiquions l'apparence de l'être humain pour les formes de la nature inorganique, mais nous comprenons le monde corporel avec les catégories – si je puis dire – que nous avons en commun avec lui. »*²

Toutefois, pour que la latence matérielle et temporelle donne lieu à un véritable suspens esthétique il ne suffit pas que l'art imite la résistance organique vis-à-vis de la gravité. Le suspens nécessite un second mécanisme où l'art et l'architecture résistent par leurs propres imageries – non organiques – à la pesanteur physique et à la mort comme « combinaison d'énergie ». Parce qu'elle pousse le langage vers une abstraction qui étouffe l'organique, parce qu'en elle l'expression est retenue sous le joug d'une rationalité qui impose sa propre logique ascétique, l'architecture ne répond plus à ce que la nature voudrait dire à travers elle. A la latence matérielle et naturelle, s'ajoute un suspens qui transpose la combinaison d'énergie dans l'univers esthétique de l'architecture. Aux combinaisons d'énergie qui dans la physique sont susceptibles de produire l'événement, s'opposent dans l'architecture des mécanismes esthétiques qui doivent les retenir, empêcher leur accomplissement. Ainsi, l'abstraction de la forme, la rationalisation des procédés linguistiques et le caractère répétitif des dispositifs spatiaux sont autant de procédés de suspension qui semblent interdire le recours au plaisir, empêcher l'expression corporelle. Cette volonté d'asservissement de la nature par la raison amène dans sa conception une pratique de structuration linguistique dont le programme est de rendre intelligible l'organicité et la naturalité du vivant.

L'obstination humaine dans cette entreprise doit cependant faire face à son échec réitéré : devant l'autorité d'un temps qui s'écoule, sa faillite se réaffirme sans cesse de manière symptomatique. En même temps que la matière s'accumule et prend forme, que l'ordre devient de plus en plus structuré et le langage plus prévisible, la puissance destructrice du désir corporel monte et s'intensifie au sein de la structure linguistique. L'abstraction rationnelle

² Heinrich Wölfflin, *Prolégomènes à une psychologie de l'architecture*, éd. de la Villette, 2005, p. 27.

de langage architectural devient le lieu paradoxal d'expression du corps désirant. A l'architecture comme construction rationnelle restrictive, s'oppose l'architecture comme construction matérielle de manière à ce que le signe corporel transperce l'édifice systémique du langage. L'aspect le plus fascinant de l'architecture réside peut-être alors dans cette latence dialectique : « *dans la présence simultanée et contradictoire d'une mince veine irrationnelle qui est solidement attachée par les cordes rigides de la conception rationnelle* »³.

Cette image proposée par Benedetto Gravagnuolo pour qualifier l'architecture d'Adolf Loos définit très bien le suspens qui peut animer l'architecture : une latence faite de tensions irrésolues entre ce qui nous regarde et ce que nous voyons, entre le figement de la forme et le mouvement du corps, entre la masse architecturée et la force de la gravité, entre la structuration du langage et le caractère amorphe de la matière naturelle.

Le suspens architectural suggère toutefois une multitude de dimensions et de qualités. Quelles en sont les conditions formelles spécifiques ? Quels sont les procédés conceptuels et formels de suspension que nous pouvons identifier dans le langage architectural ? Nous pouvons dorénavant distinguer une dimension sémantique et un procédé syntaxique.

Dimension sémantique

La dimension sémantique de la forme architecturale se réalise dans l'idée d'un contenu qui lui serait propre et permet une forme d'expression spécifique à l'objet tectonique. L'expression architecturale, si l'on suit Wölfflin, se constitue à travers une analogie avec le corps : l'identification constante entre la matière organique du corps et la matière inorganique de l'architecture est la seule condition de notre accession à la signification, à la force vitale de la forme architecturale. L'objet architectural devient forme matérielle expressive quand il arrive à figer dans une image non représentative, un état corporel de la matière architecturale inorganique. La sémantique de la forme est dans ce cas le résultat d'une métaphorisation corporelle de la matière architecturale dans des formes signifiantes. Les figures linguistiques de cette métaphore peuvent être aussi bien d'ordre symbolique qu'allégorique.

Dans le premier cas, il s'agit de la réitération d'un signe de manière à figer la temporalité de l'architecture. Une forme symbolique comme le fronton ou la colonne dorique tend à annuler le temps historique : à travers la répétition rituelle du signe, elle fait revivre le moment mythique où l'événement d'un

³ Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos, Theory and Works*, préfacé par Aldo Rossi, édition originale 1982, Idea Books, Italie, éd. ART DATA, London, 1995, p. 18.

corps mourant a donné lieu à une forme architecturale. Il est possible de retranscrire toute une tragédie épique de la perpétuation de la forme du fronton dans la culture architecturale occidentale. Le fronton classique, le fronton renaissant, le fronton baroque, ou encore le fronton chez Aldo Rossi, font tous partie d'une série de répétitions qui renvoie directement à la représentation immobile d'un événement mythifié, lié au corps, à sa sensualité et sa mortalité. La cabine de plage dessinée par Rossi nous apparaît alors comme exemplaire d'une confrontation entre la forme idéale du fronton et la réalité matérielle du corps dans la mesure où elle réunit la sérénité de la forme d'un fronton et l'imaginaire du corps désirant qui en habite l'intérieur. De même, dans l'œuvre de Rossi, l'analogie entre la forme d'une tombe, celle d'une cabine de plage, l'auvent d'un bâtiment collectif, la fontaine, etc. produit un effet suspensif qui relativise les différences dimensionnelles ou programmatiques, pour affirmer la représentation du corps comme le lien profond entre les formes architecturales. Si la mort, comme l'écrit Aldo Rossi, peut-être considérée comme une « combinaison d'énergie » qui est conservée à l'intérieur du bloc de pierre, alors de ce bloc de pierre au fronton, du fronton à la cabine de plage, de la cabine de plage aux revêtements de la chambre à coucher, le symbole qui contient la mort comme événement se déplace pour envahir toute l'histoire de l'architecture comme un phénomène à la fois esthétique et atmosphérique.

Dans le deuxième cas, l'allégorie, en tant que figure stylistique, sémantise la matière architecturale proprement dite : sa structuration ou son état amorphe. La forme allégorique n'est pas une métaphore du corps organique, mais le rapport dynamique des forces qui animent la matière inorganique de l'architecture. A travers des procédés linguistiques, elle met en évidence l'état de suspension dans lequel se trouve l'économie des énergies propres à la construction de l'objet architectural. Mais l'allégorie dépasse aussi la simple représentation de l'équilibre en tension entre la pesanteur de la masse et la résistance de la forme. Elle cherche plutôt à dévoiler la désintégration latente que le temps inflige à toute construction matérielle et ainsi tend à exprimer dans la forme, la catastrophe suspendue dès son érection. En ce sens, les mises en ruine du système linguistique de la Haute Renaissance par les architectes maniéristes projettent à travers l'allégorie de la décomposition matérielle de la forme une vision tragique et désillusionnée de l'ordre idéal renaissant. Ainsi, les différents degrés de rusticisation du mur et la fracturation des éléments de l'ordre classique dans le Palais du Té de Giulio Romano nourrissent un état de suspension dans lequel le mythe de l'architecture classique ne se répète plus dans une image symbolique, mais se réduit à une existence dynamique dans le présent. L'ordre lui-même est une mise en ruine de la forme antique.

Dimension syntaxique

Au delà de la nature sémantique, le suspens en architecture est aussi lié à la structure des systèmes esthétiques et aux différents principes de composition et d'agencement des éléments tectoniques. Cette dimension suppose ainsi une certaine autonomie formelle, fonctionnelle et structurelle des éléments. En ce sens le suspens s'identifie ici à la fragmentation de la structure propre du langage, à un dérèglement des rapports eurythmiques ou à une contradiction de plusieurs ordres compositionnels. Cette conception se construit sur une annulation ou un aplatissage du contenu sémantique des éléments et des fragments stylistiques : en articulant autour d'une grille mentale des objets multiples, elle fige le sens des éléments autonomes qui s'annulent entre eux, pour une recherche tautologique sur la structure compositive elle-même et sa temporalité propre. Cette condition peut être observée sous différentes formes. Deux principales voies se présentent : d'un côté un relativisme historique et une certaine conception éclectique du style architectural qui en découle ; de l'autre, une recherche de la structure fondamentale des principes de composition, s'abstrayant de toute référence historique et culturelle.

La conception de l'autonomie dans l'agencement d'éléments architectoniques indépendants apparaît dans un état embryonnaire déjà chez les architectes renaissants et plus spécifiquement chez les maniéristes italiens. Pour eux, le lieu de la fragmentation syntaxique apparaît clairement comme étant d'ordre historique. Les superpositions d'éléments structurels et ornementaux contradictoires dans le Palais du Té et dans la maison de Giulio Romano à Mantoue, ou encore dans la Porta Pia de Michel-Ange à Rome, interrogent les divisions internes à la forme et au langage classique. Il ne s'agit plus de chercher une harmonie générale, mais de donner à voir le caractère contradictoire et fragmentaire du langage architectural.

Cette conception retrouve son développement chez Piranèse. Sa position renie le caractère absolu des ordres classiques et relativise la totalité du système esthétique de Vitruve. Dans les planches de l'Introduzione, les compositions imaginées de Piranèse expérimentent des agencements « hétérodoxes », suspendant de manière explicite la syntaxe canonique des éléments structurels ou symboliques. Le chaos syntaxique apparent de ses gravures contraint l'ordre classique à offrir l'image de sa propre ruine et affirme l'impossibilité d'une totalité synthétique.

La démarche engagée par les architectes de la Révolution en France est également emblématique de la confrontation entre la force unitaire de l'ordre classique et la capacité historiographique de l'œuvre architecturale plurielle. Claude Nicolas Ledoux oscille en permanence dans ces dessins entre la pureté des éléments autonomes et l'hétéronomie propre à chaque partie. Le manque

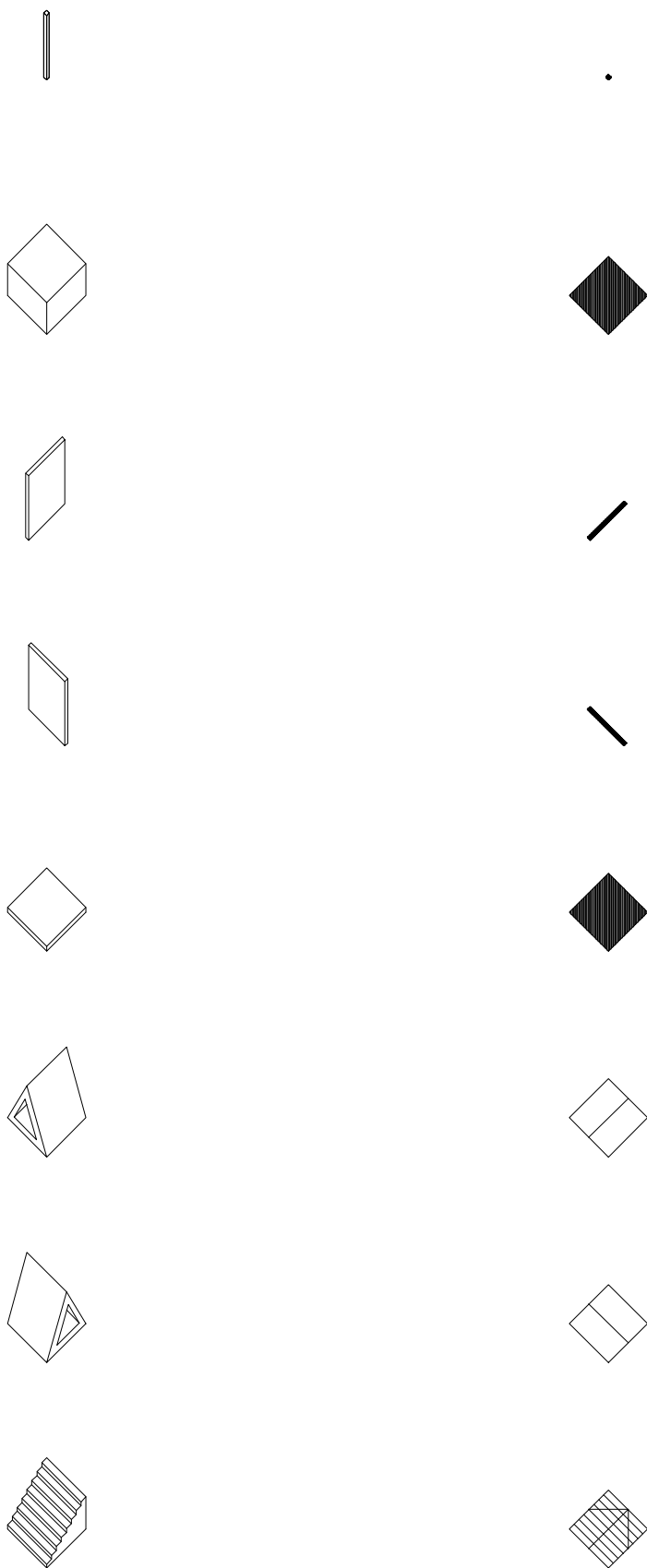
permanent d'uniformité dans les masques éclectiques des parties révèle une indifférence à l'effet d'ensemble et ainsi met directement en scène la fragmentation linguistique de l'œuvre architecturale. De plus, la prépondérance du plan segmenté ancre définitivement la forme architecturale dans une confrontation latente entre l'unité universaliste des formes pures et l'hétérogénéité affirmée des parties éclectiques dans un suspens dialectique.

Toutefois, le relativisme historique et la suspension de l'unité linguistique et stylistique de la forme architecturale trouvent leur apogée au tournant du XIX^{ème} et XX^{ème} siècle, quand le paradigme esthétique de l'architecture classique et celui des avant-gardes modernistes se superposent dans une condition paradoxale. Des architectes comme Giuseppe Samonà et Angiolo Mazzoni en Italie, ou les frères Vesnine en Russie ont exploré les potentialités de ce terrain instable, avançant des pratiques éclectiques singulières. Dans les processus d'agencement et de métamorphose de formes hétérogènes et irréconciliables, ces pratiques ont cherché à recomposer des systèmes esthétiques partiels avançant ainsi la fragmentation et la suspension de l'unité comme principes fondamentaux de l'œuvre artistique moderne.

Dans une autre direction, les maisons de Peter Eisenman cherchent à imposer une distanciation encore plus violente de la nature sémantique des éléments tectoniques. Chez lui, les éléments tendent à se désémantiser entièrement pour arriver à un état d'abstraction poussé où le travail sur la structure linguistique et les conventions de représentation prend le dessus sur le contenu de la forme architecturale. Cette condition est reliée dans la pensée d'Eisenman à la nécessité de dépasser le paradigme historique afin de révéler une structure syntaxique profonde qui règle l'interaction des formes tectoniques. La finitude de l'objet physique, la simplicité des éléments linguistiques employés, le marquage systématique des éléments, ou encore la confrontation violente aux comforts d'usage, affirment sans cesse la prépondérance d'une structure universelle de la forme architecturale sur la signification des choses, du délire raisonné sur la dévotion ponctuelle, du suspens syntaxique sur l'affirmation sémantique.

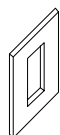
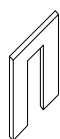
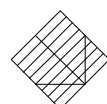
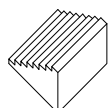
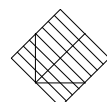
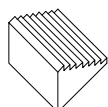
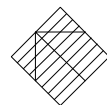
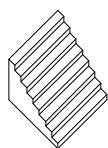
Tous ces exemples nous amènent à concevoir le suspens comme un mécanisme multiforme inhérent au langage architectural. Qu'il s'agisse de la répétition obsessionnelle de la forme symbolique, de son allégorisation matérielle et corporelle ou de sa déconstruction à travers la structure syntaxique, il est toujours question d'une dialectique suspendue entre l'analogie corporelle inhérente à notre perception de l'architecture et le langage architectural comme résultante d'une volonté formelle qui excède la matière corporelle.

CATALOGUE DES ELEMENTS PREDEFINIS



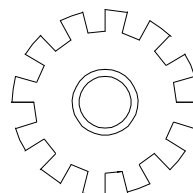
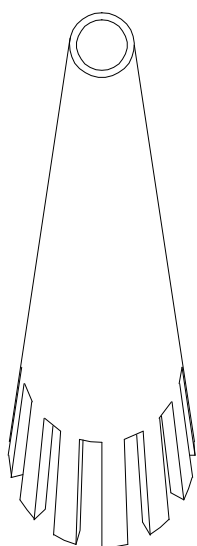
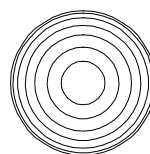
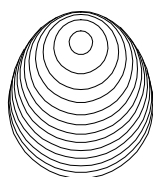
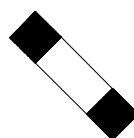
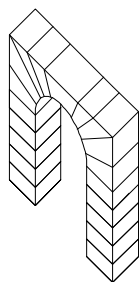
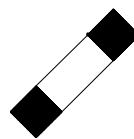
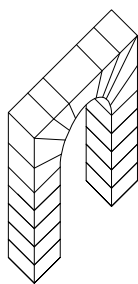
Eléments de la langue morte

CATALOGUE DES ELEMENTS PREDEFINIS



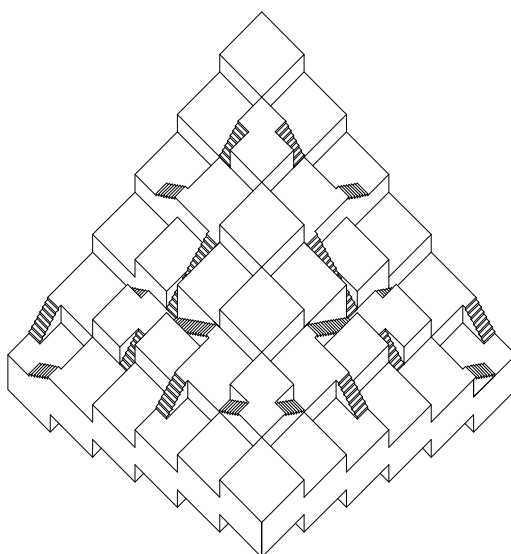
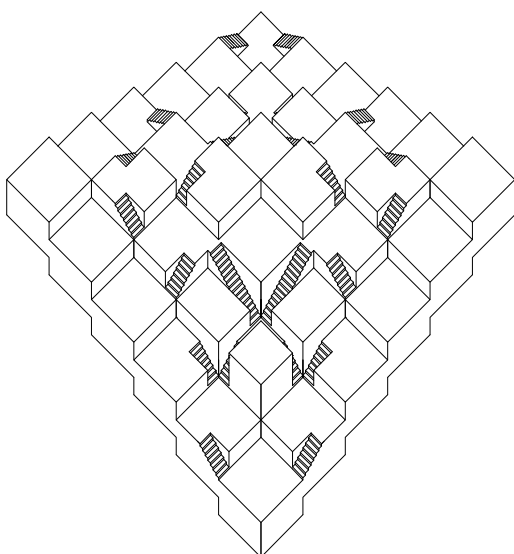
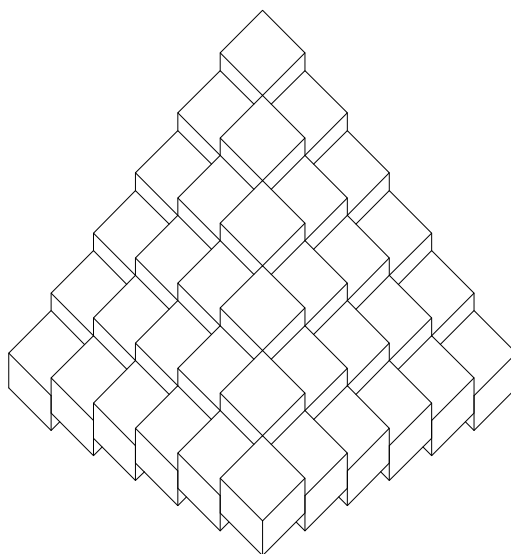
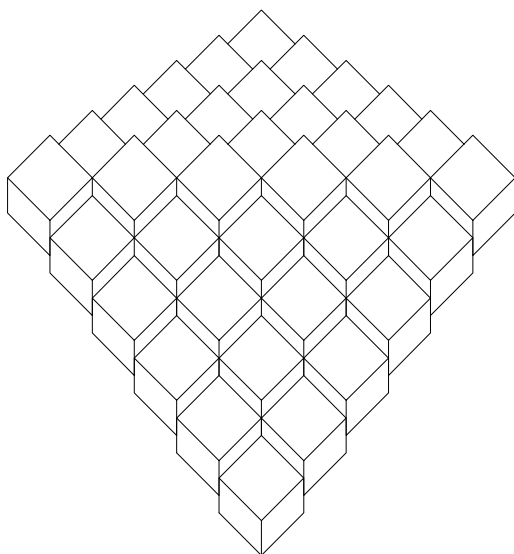
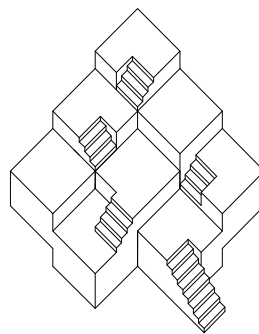
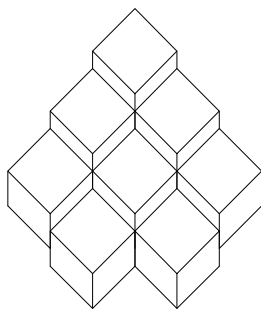
Eléments de la langue morte

CATALOGUE DES ELEMENTS PREDEFINIS

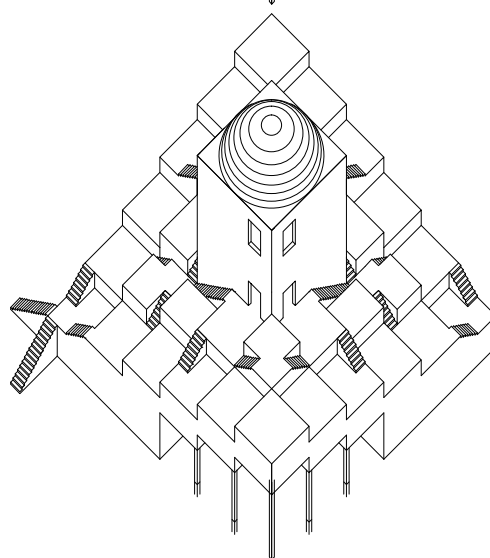
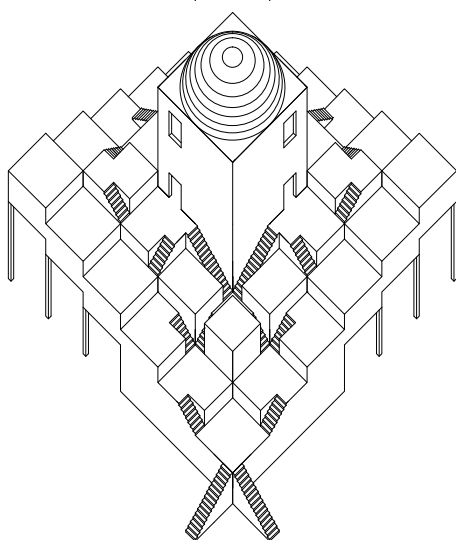
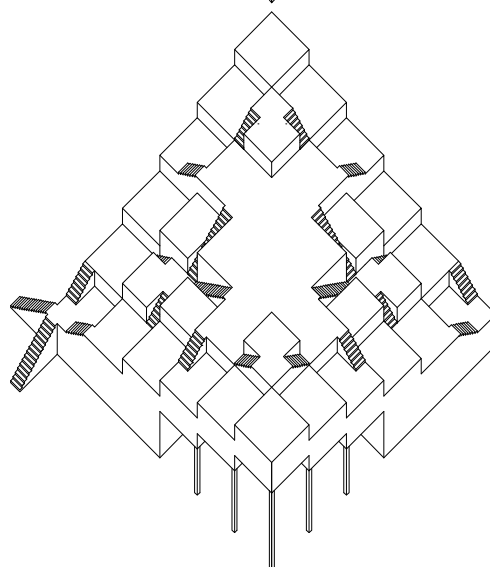
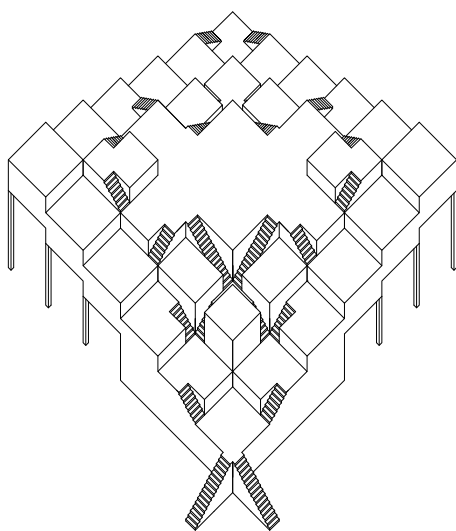
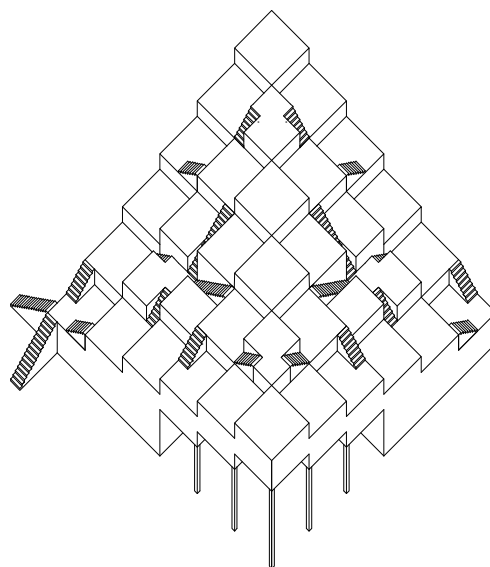
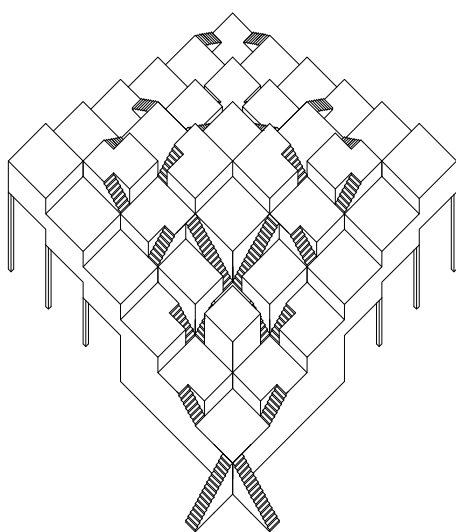


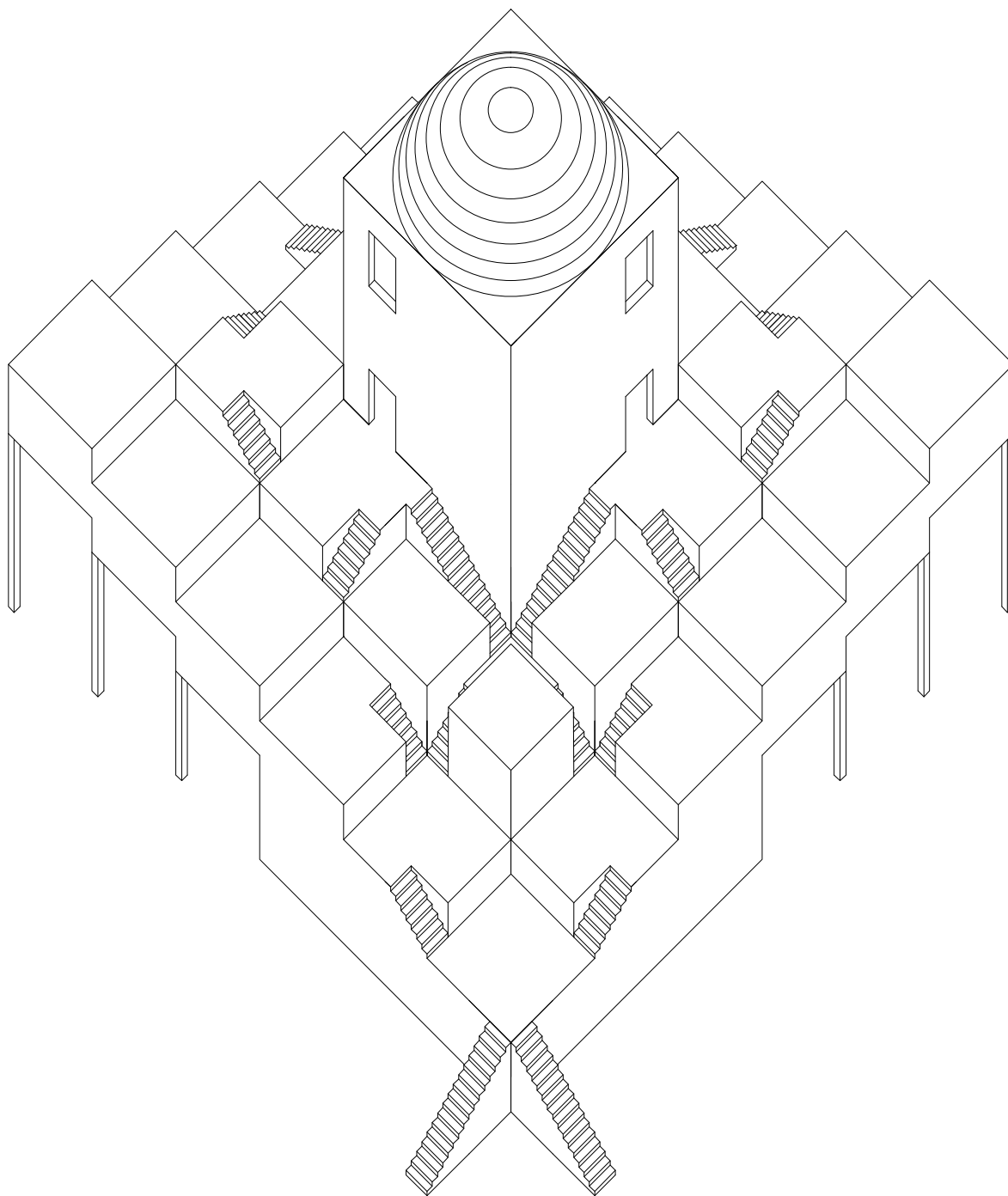
Éléments de la langue mythique

PROJETS DES ETUDIANTS

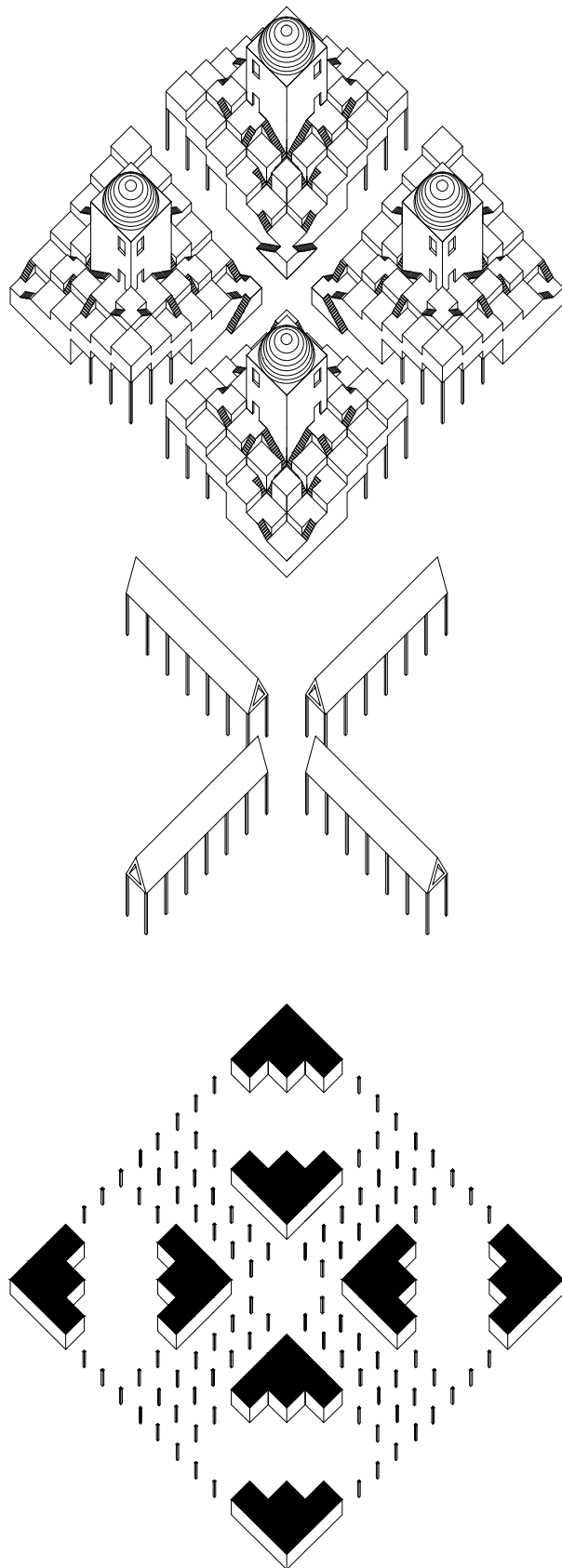


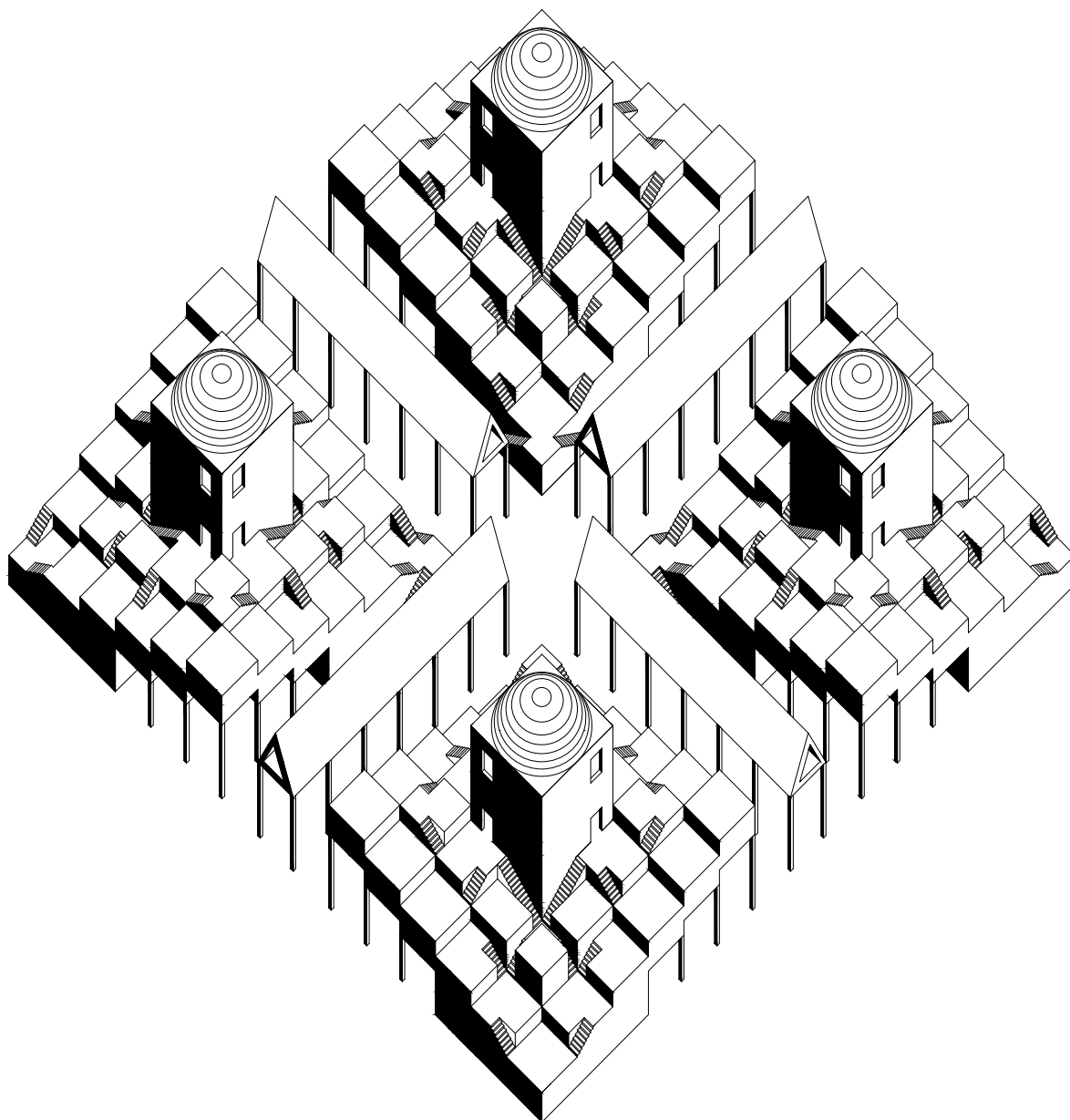
Anaïs Tourneux & Amandine Berthier, oppression & angoisse

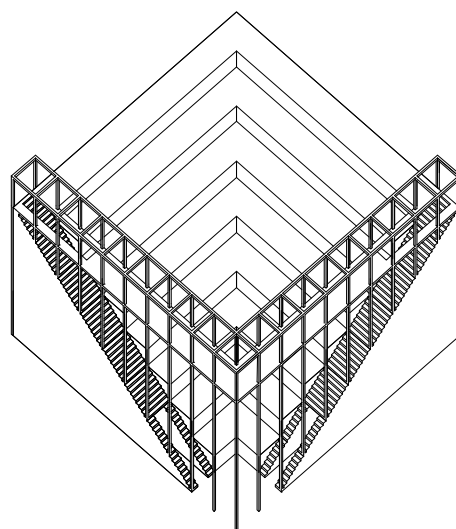
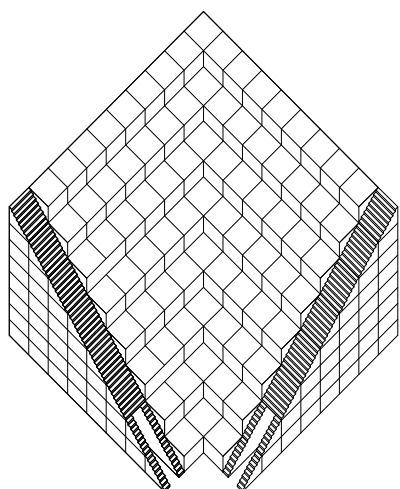
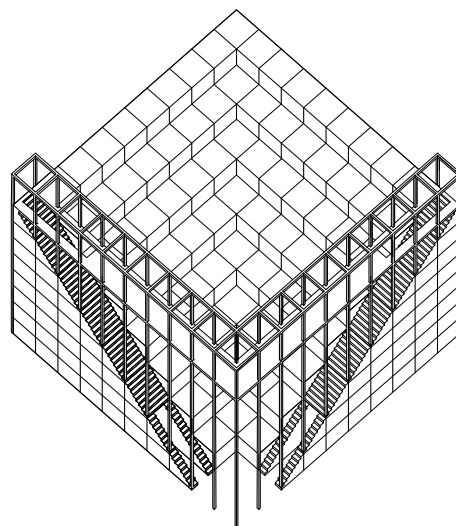
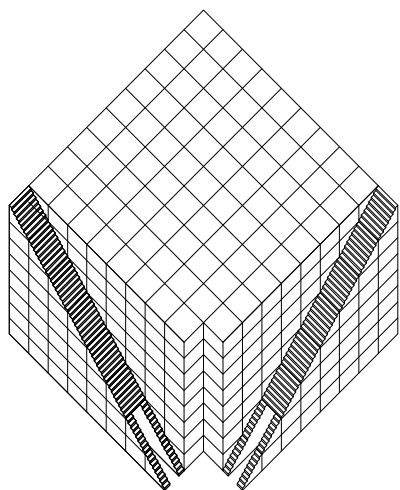
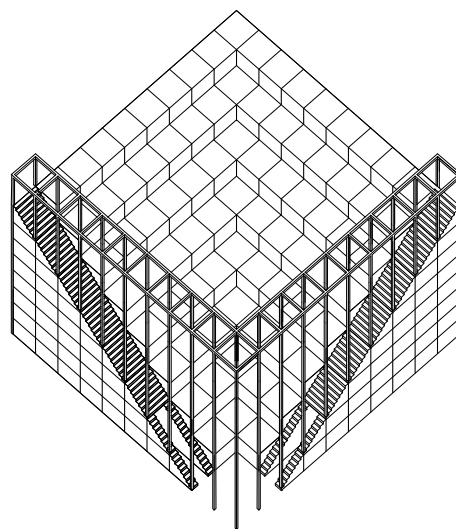
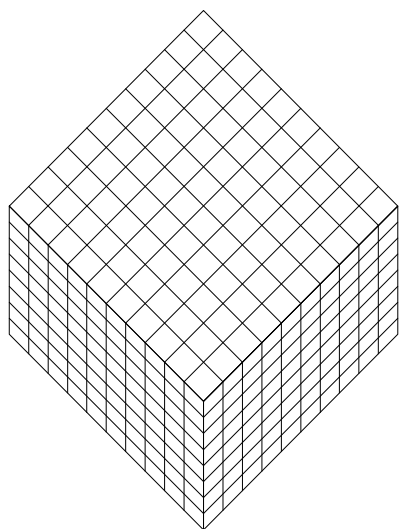


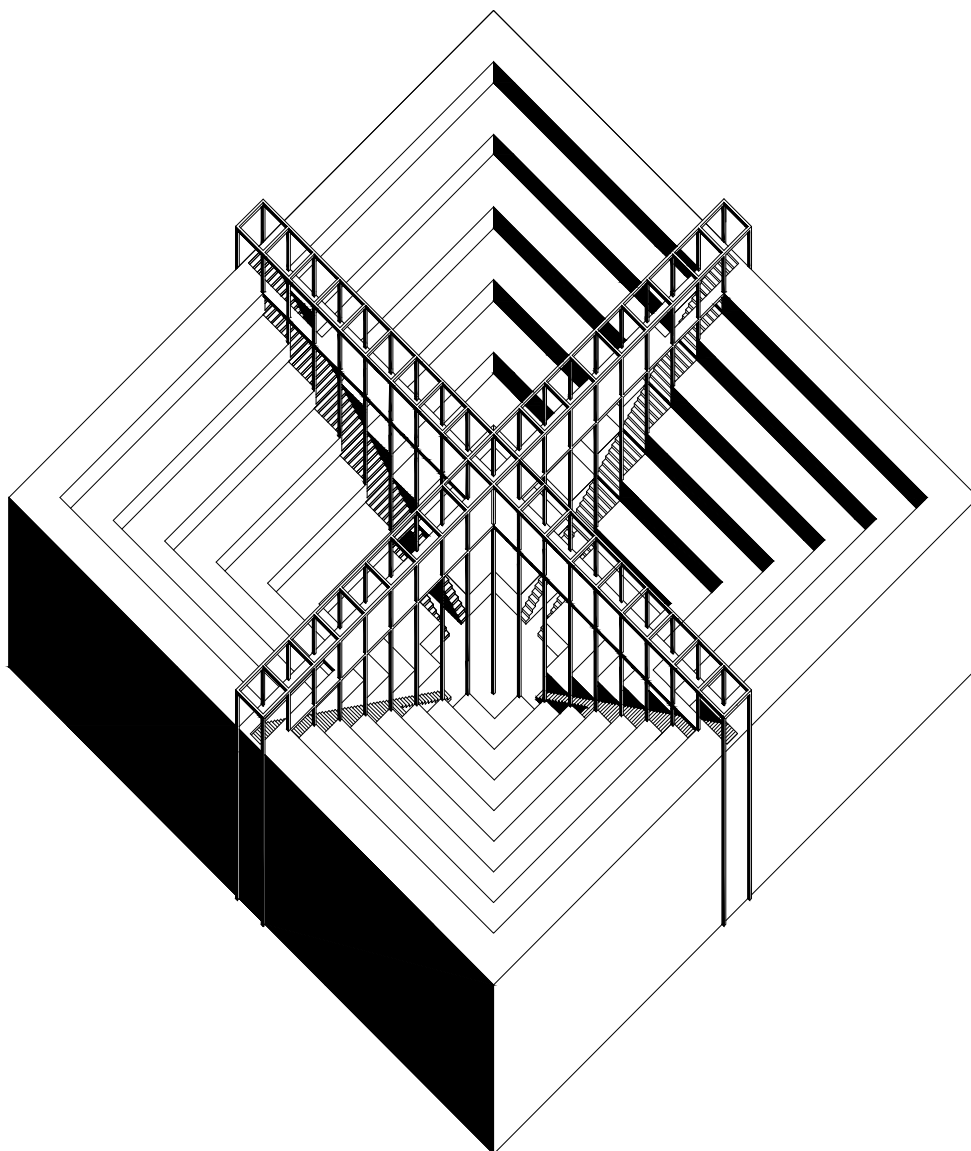


Anaïs Tourneux & Amandine Berthier, oppression & angoisse



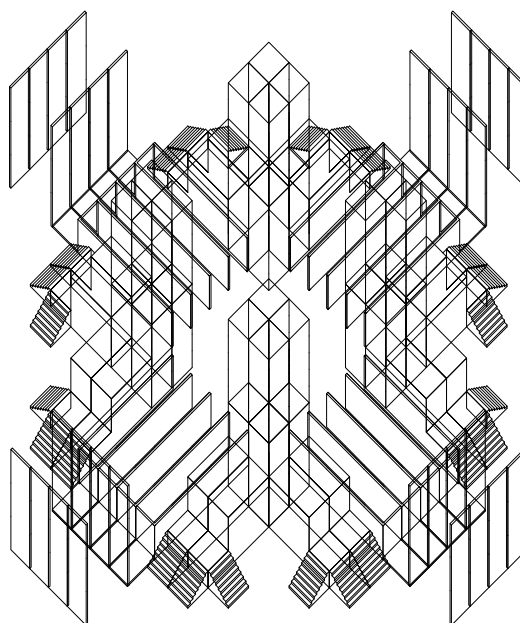
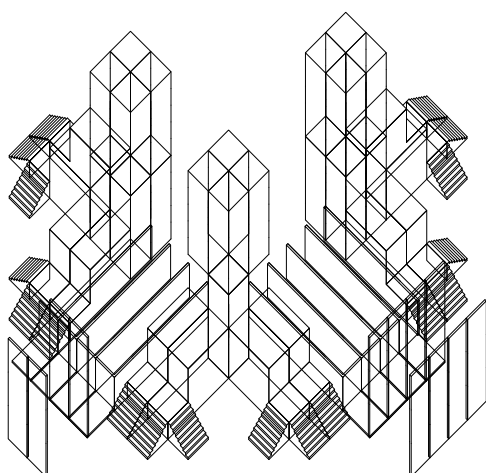
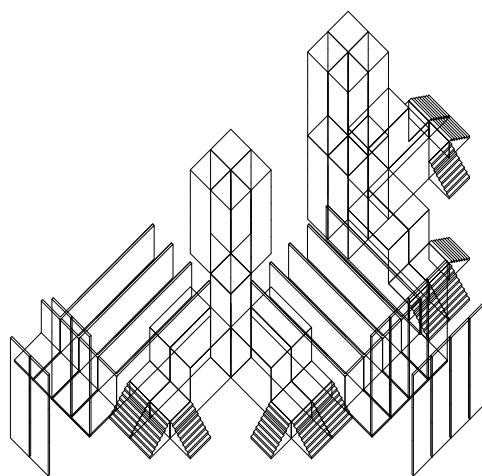
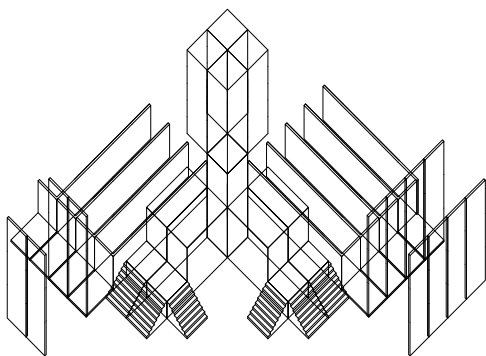
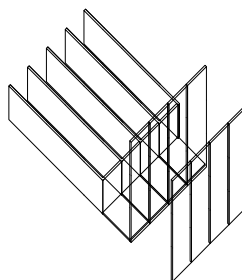
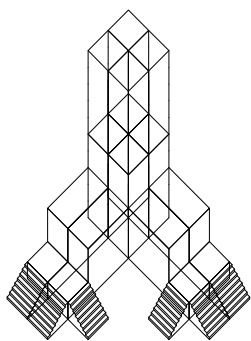




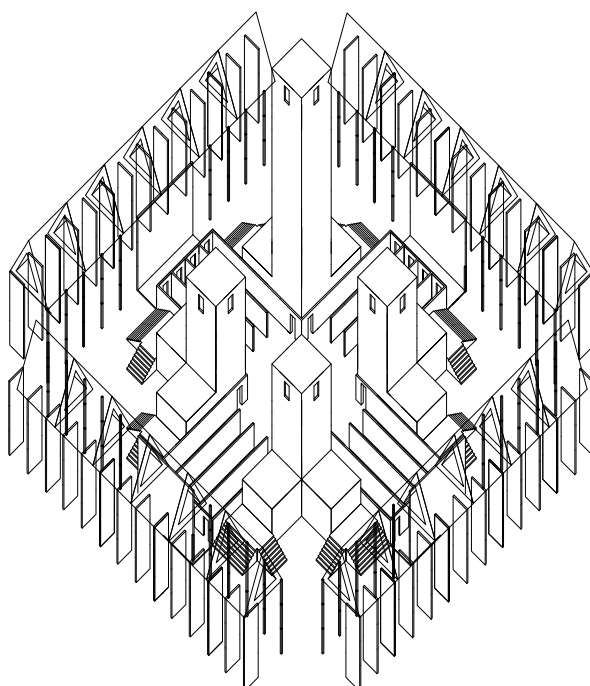
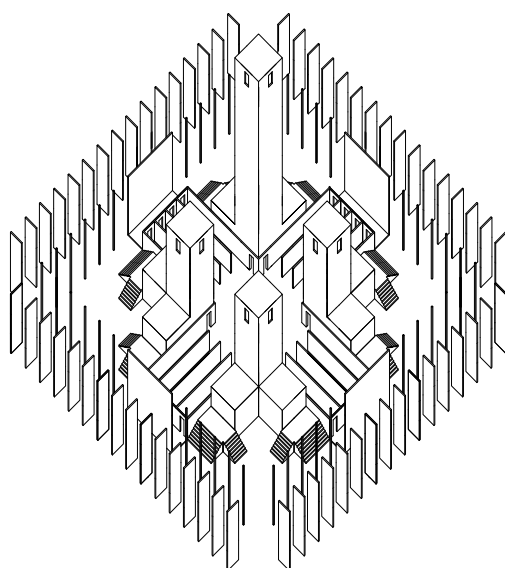
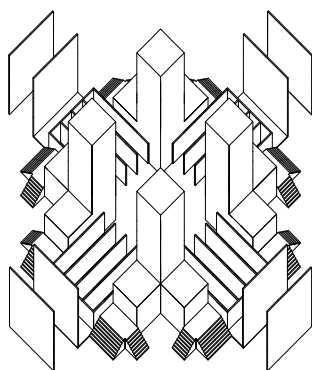


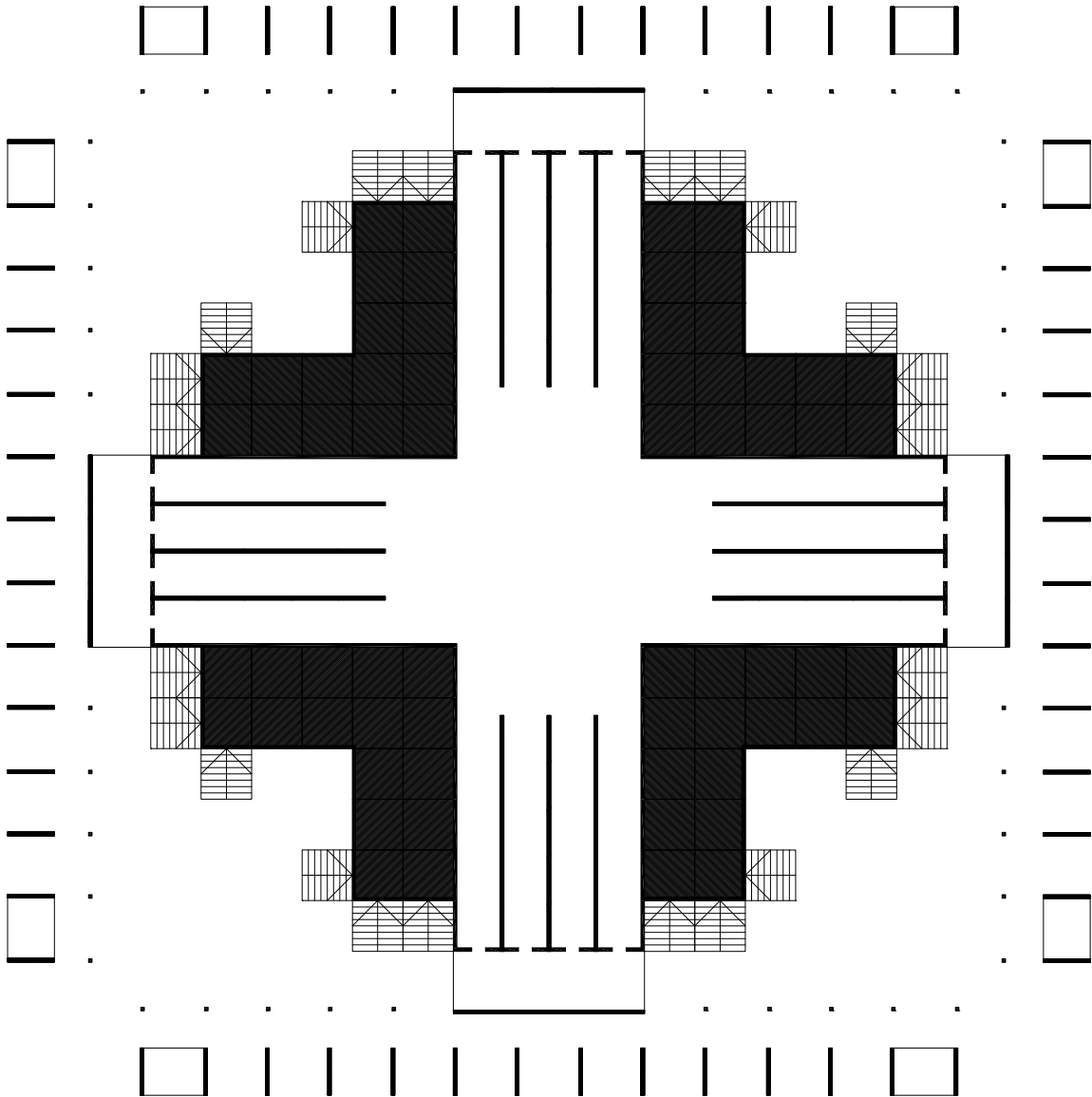
Karim Hadj-Nassar, angoisse & plénitude

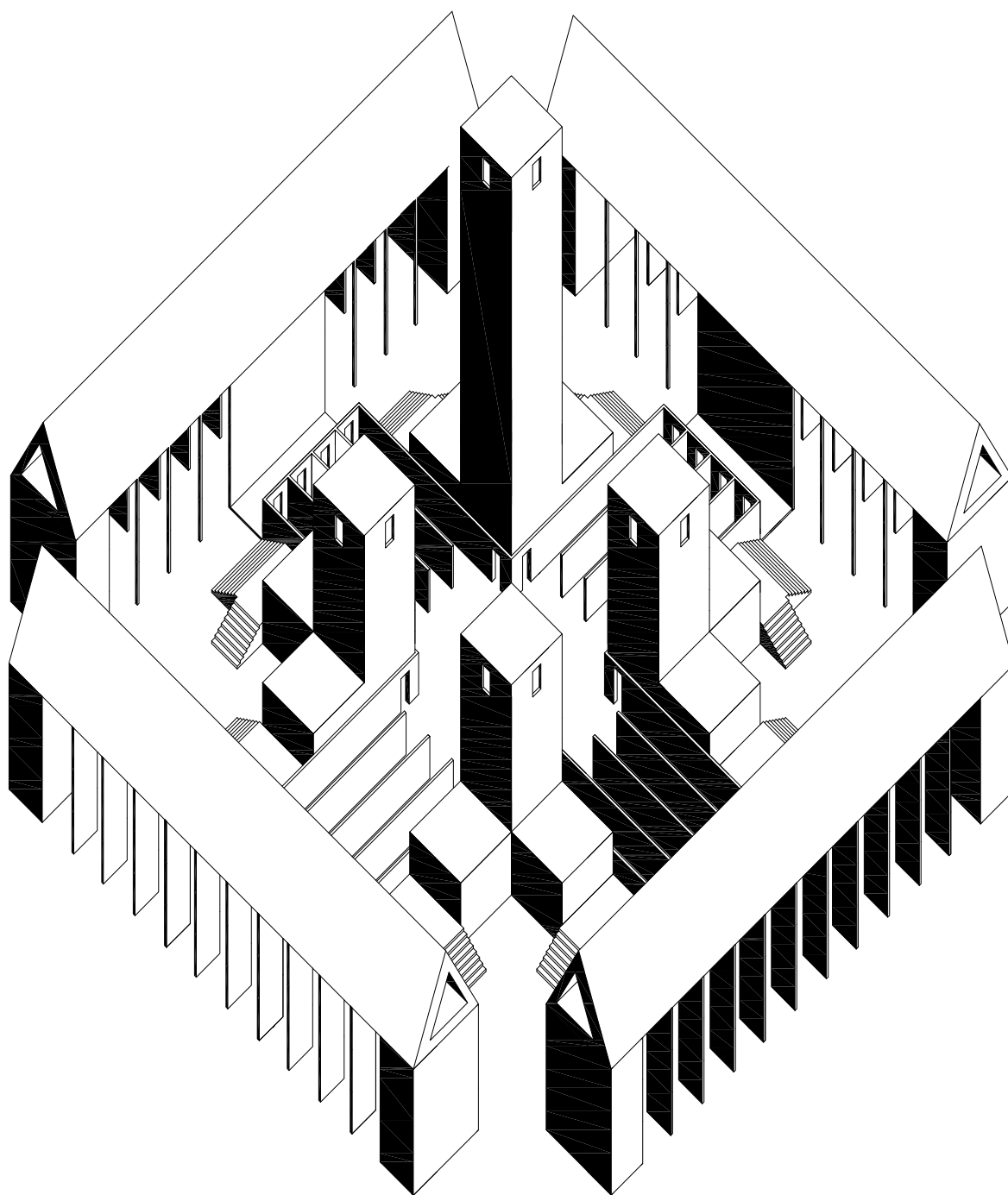
PROJETS DES ETUDIANTS

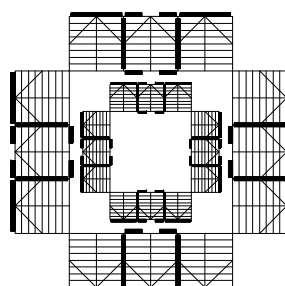
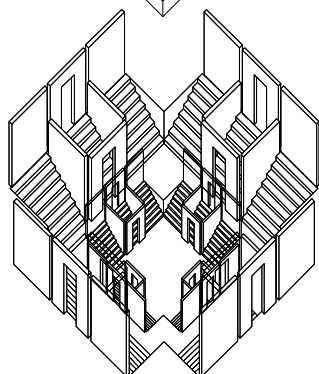
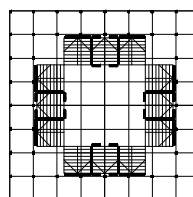
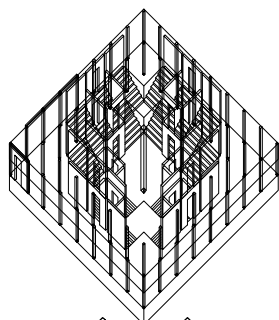
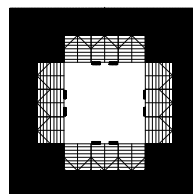
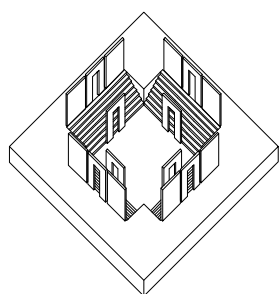
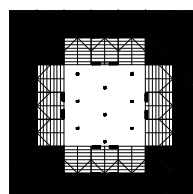
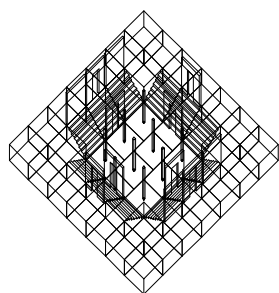
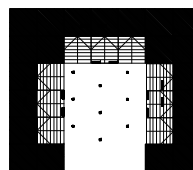
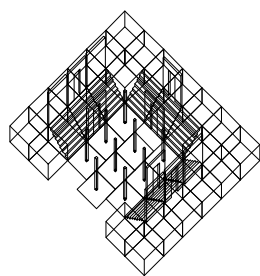


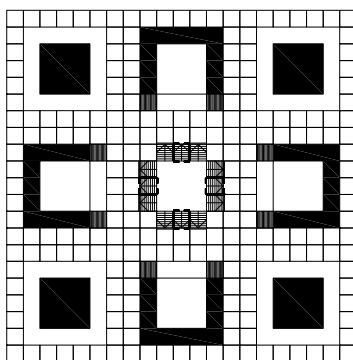
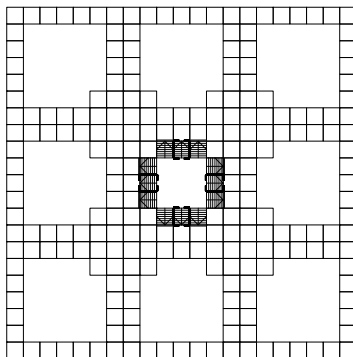
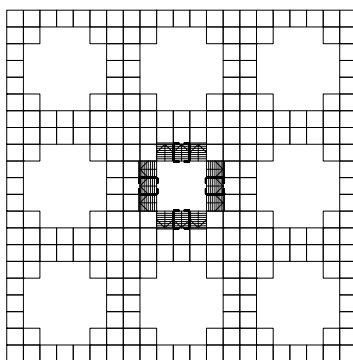
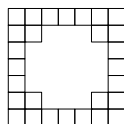
Grégoire Bruzelier, menace

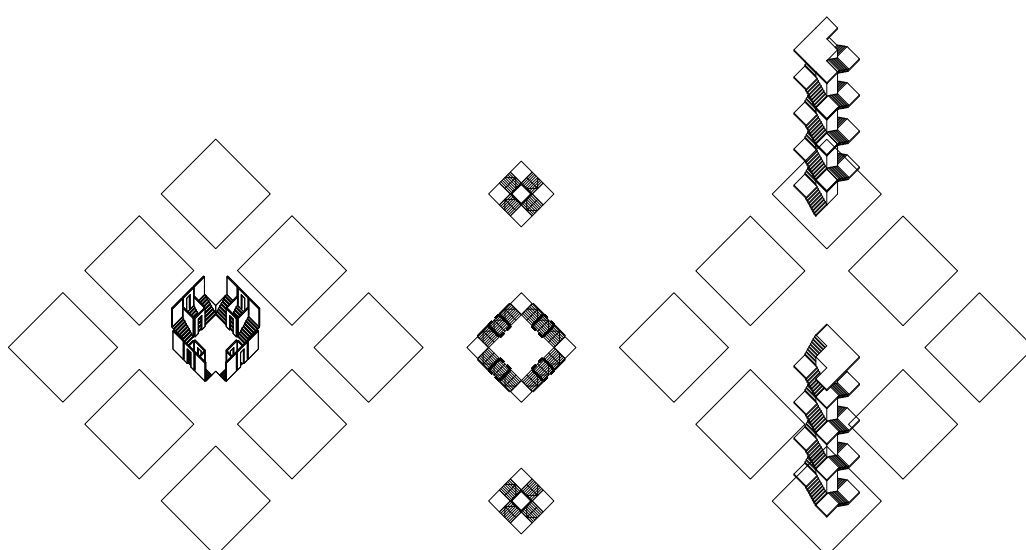
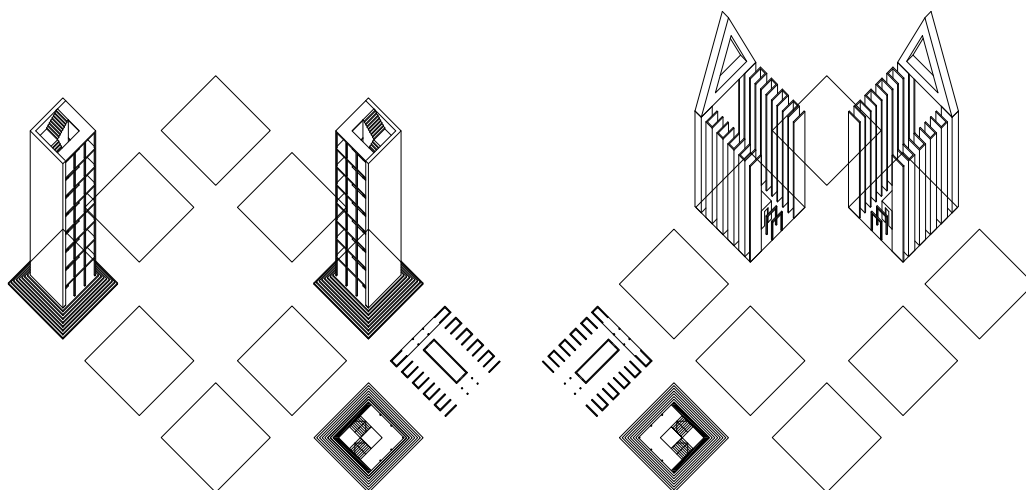
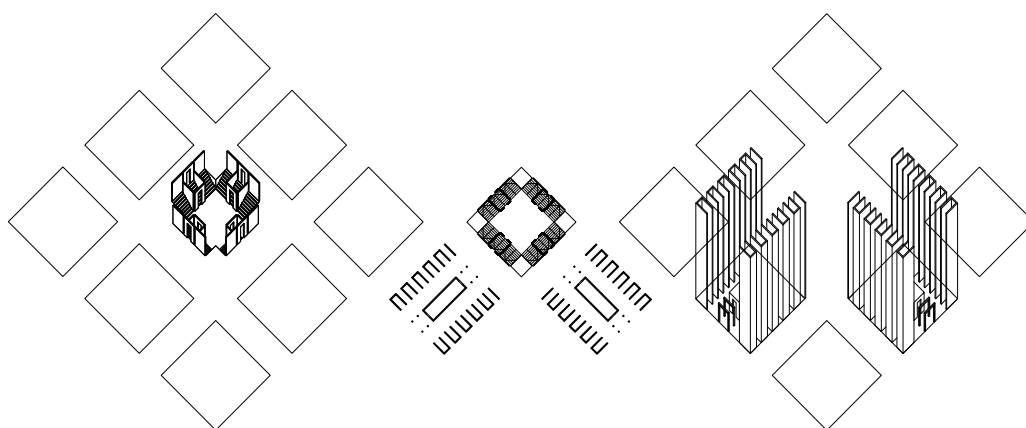


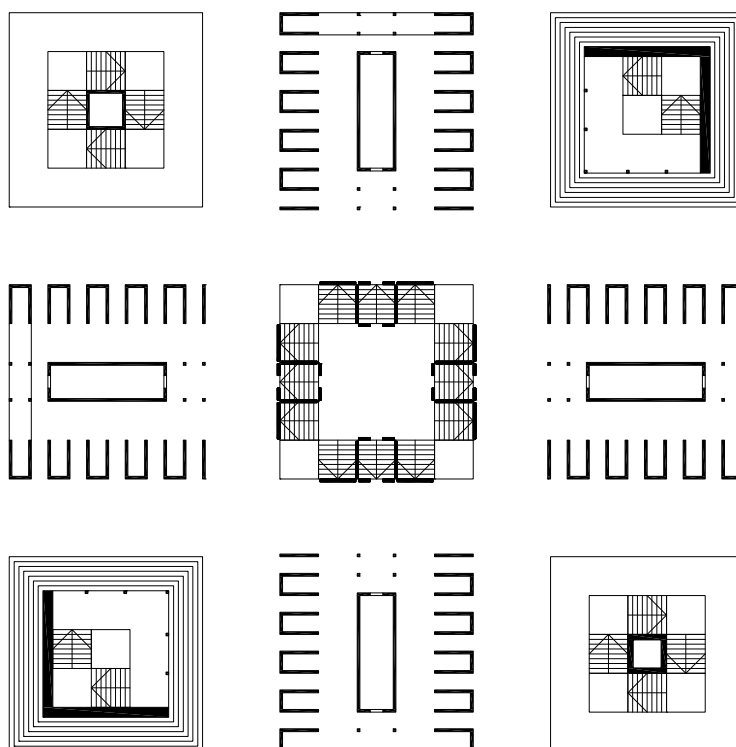
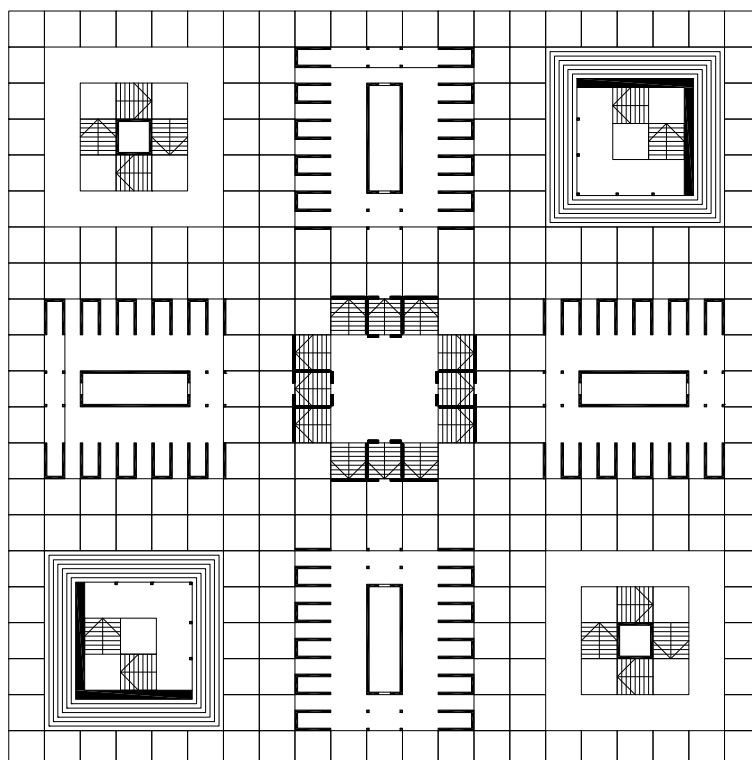




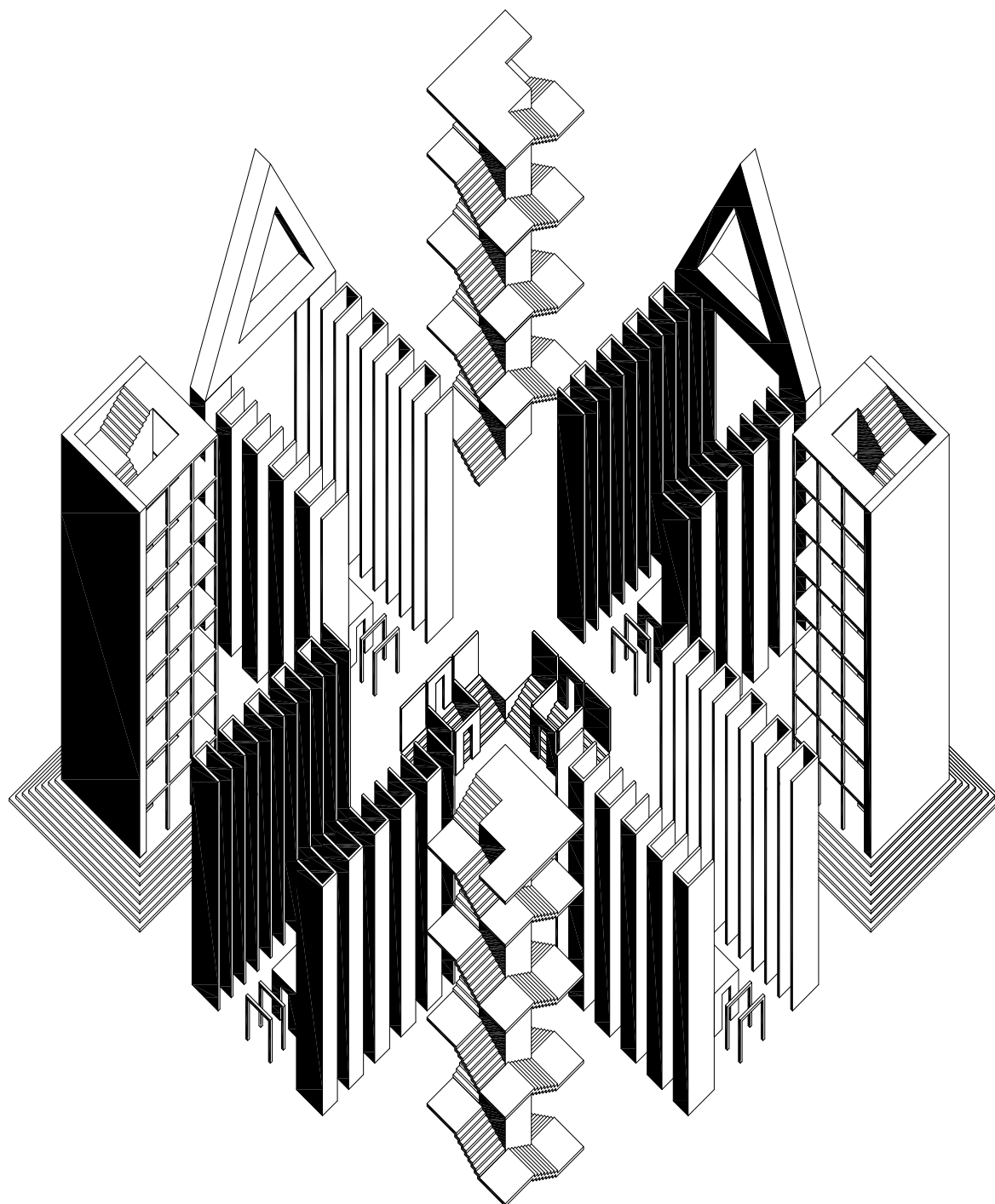




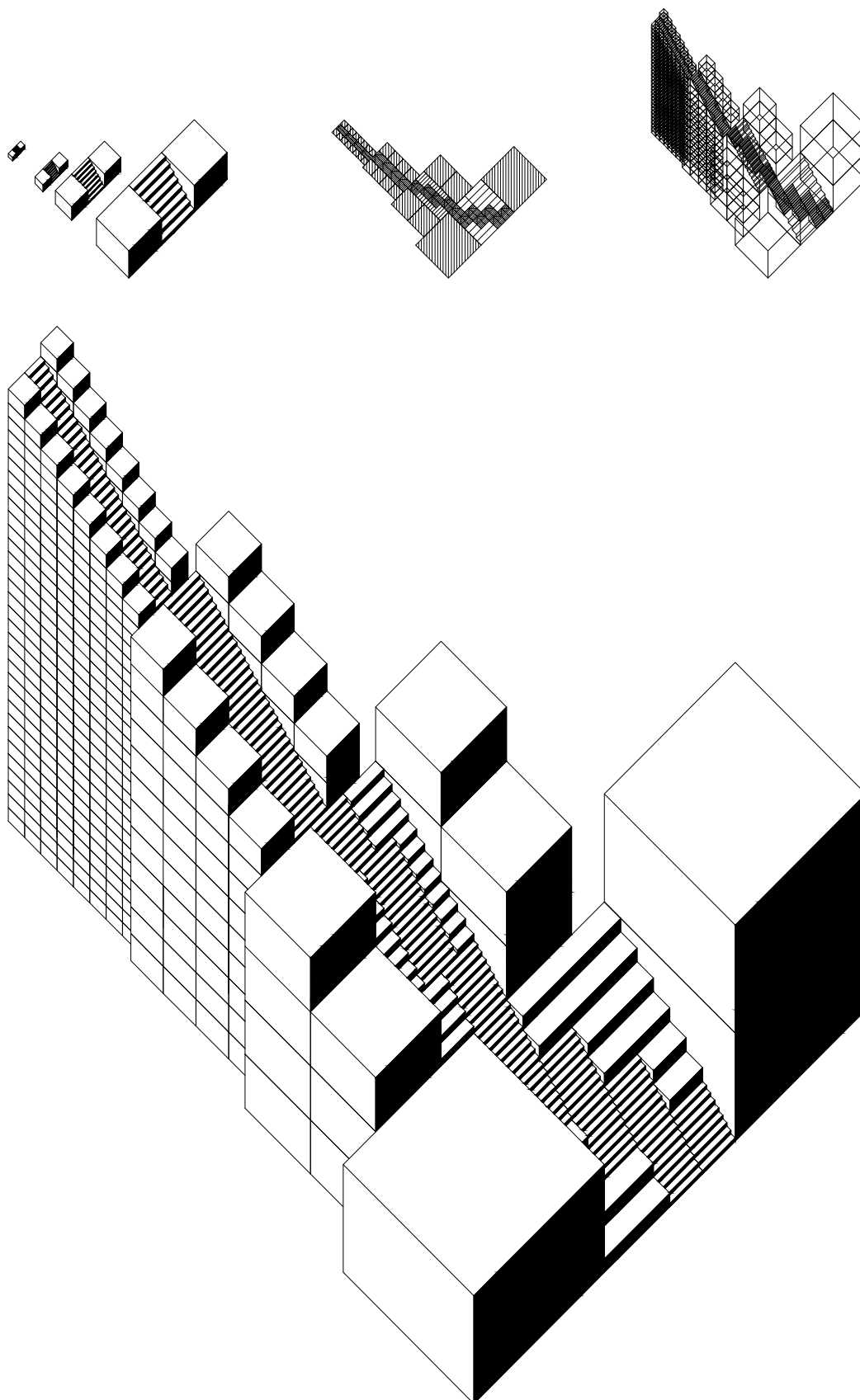




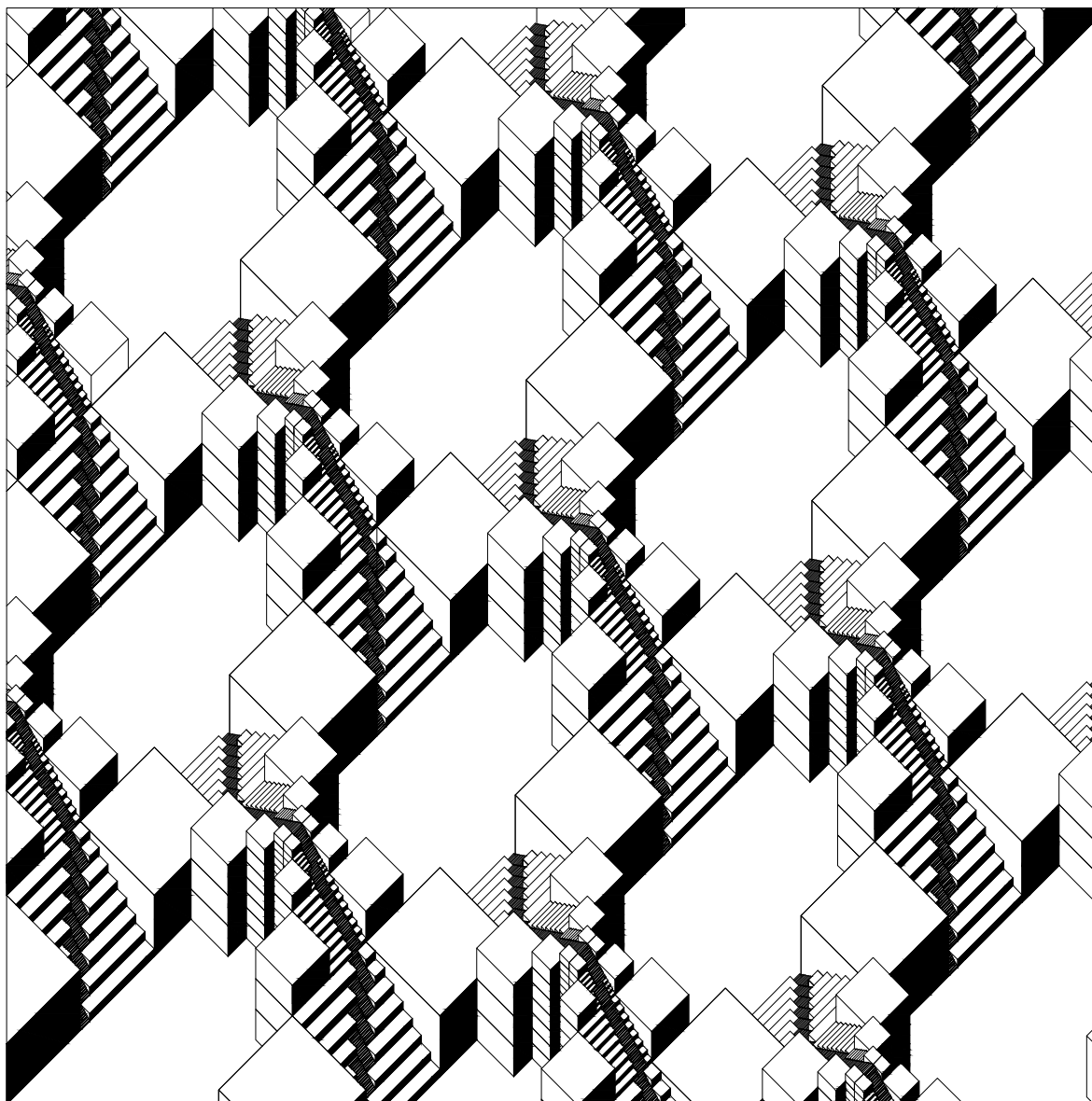
Elise Triacca, absence & démembrement

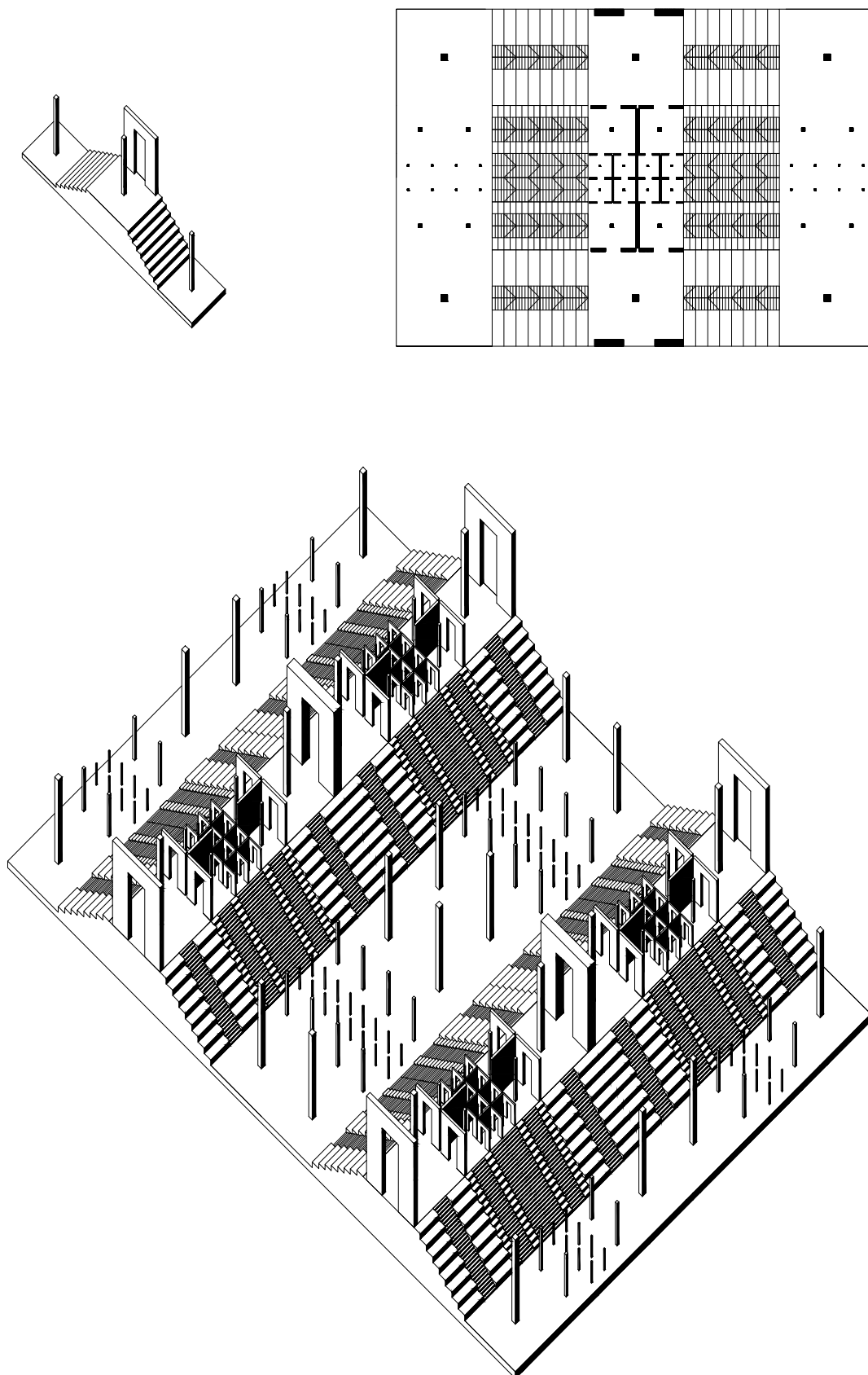


Elise Triacca, absence & démembrement

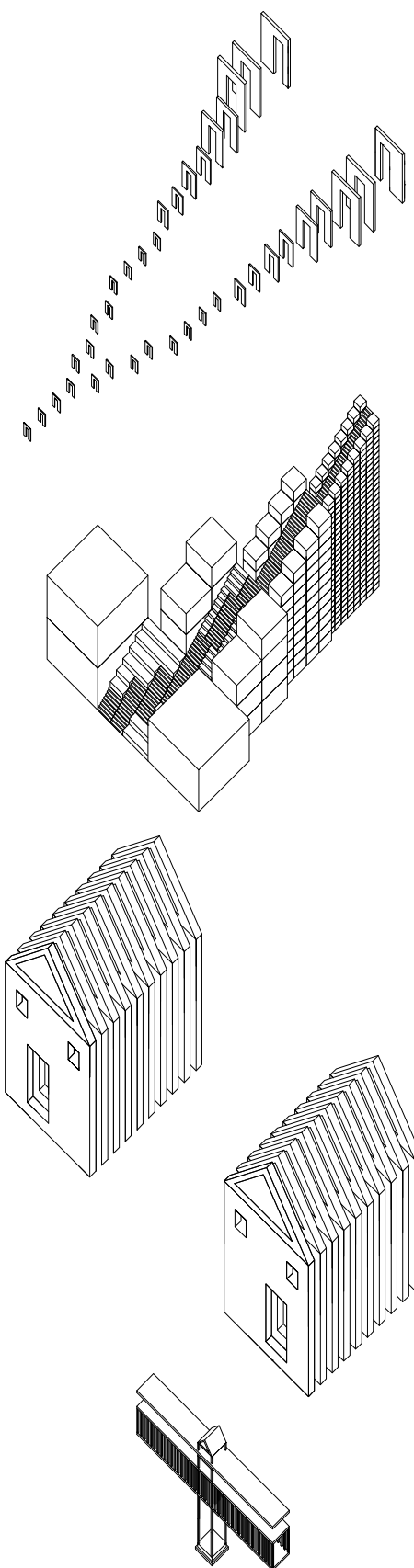


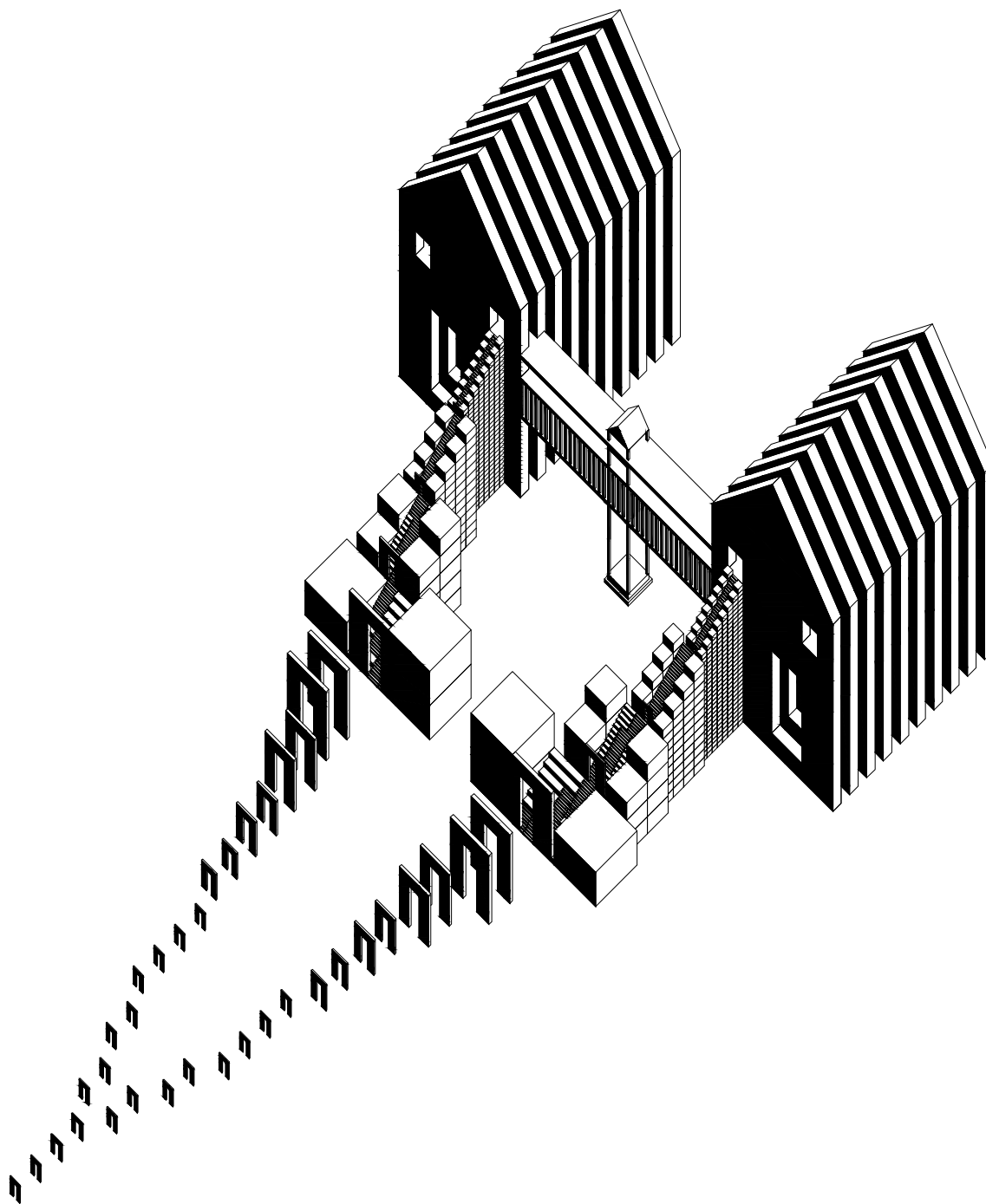
Eléonore Levieux & Maxime Cazemajour, chute & finitude

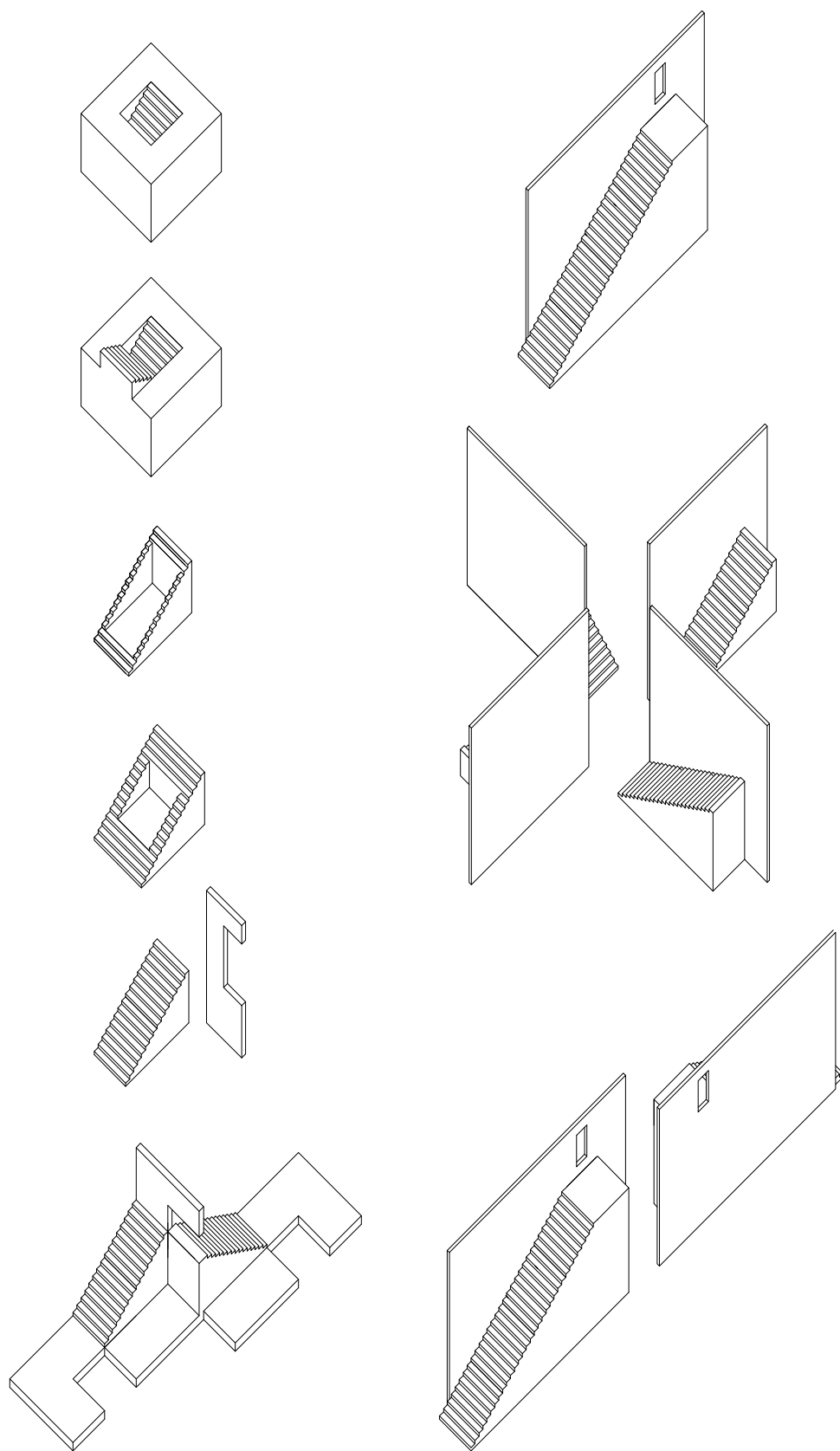


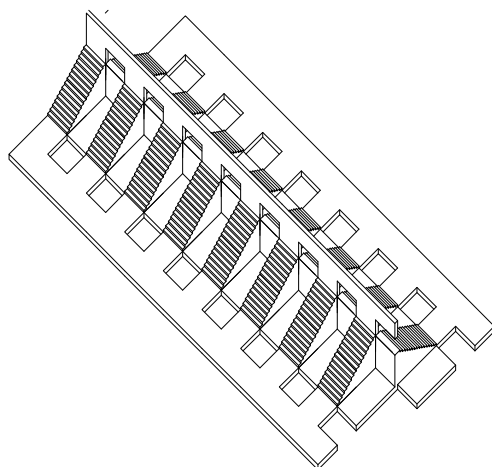
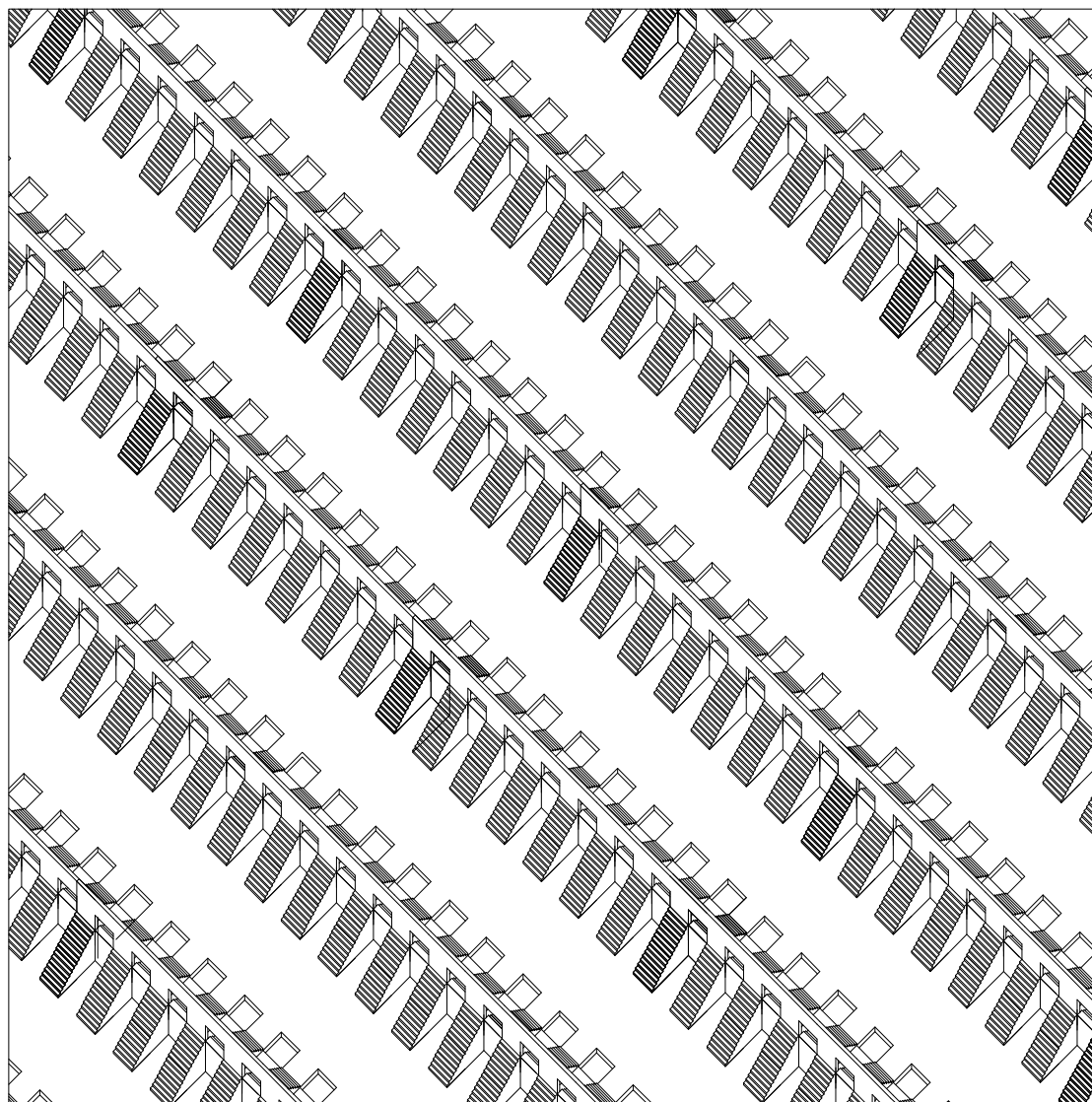


Eléonore Levieux & Maxime Cazemajour, chute & finitude



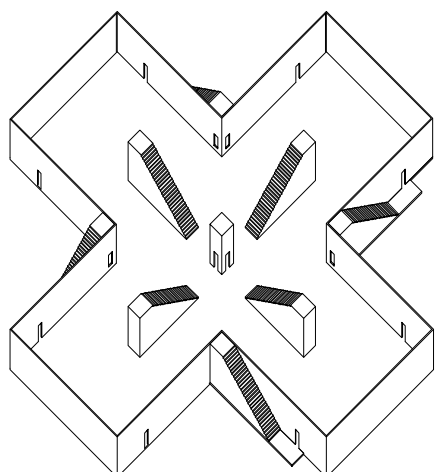




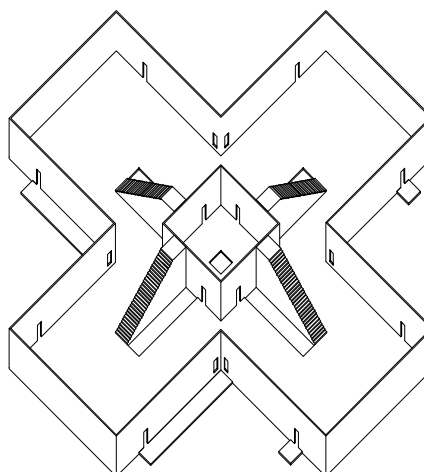


Zoë Flambard, absence & démembrement

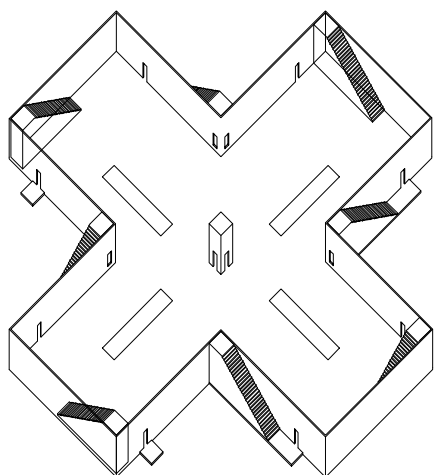
PROJETS DES ETUDIANTS



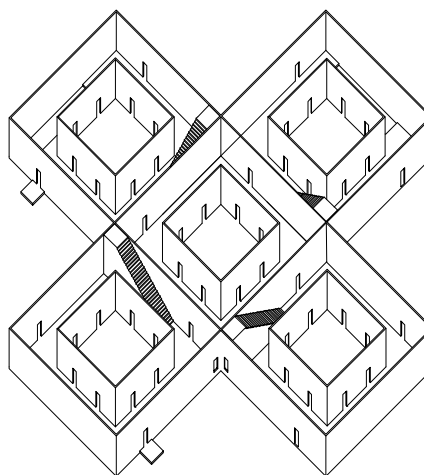
0



1



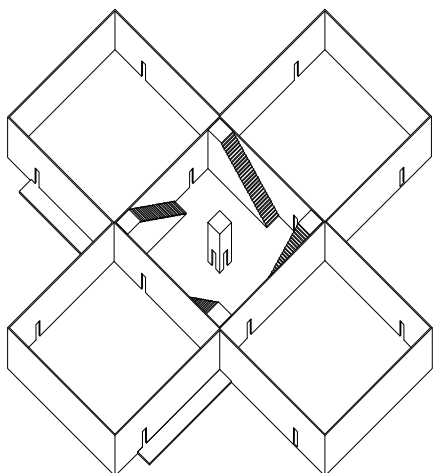
2



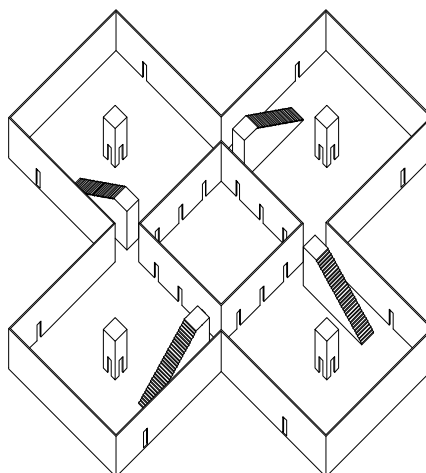
3

Zoë Flambard, absence & démembrement

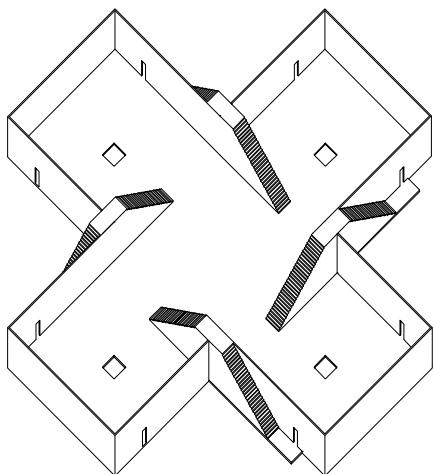
PROJETS DES ETUDIANTS



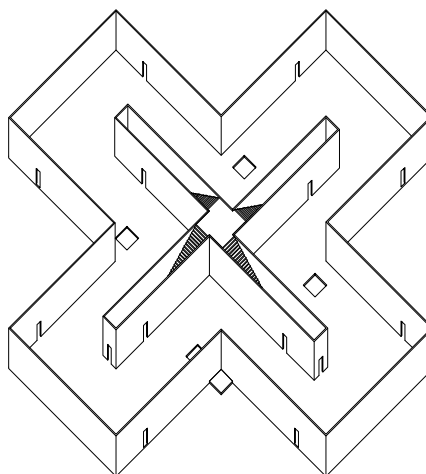
4



5

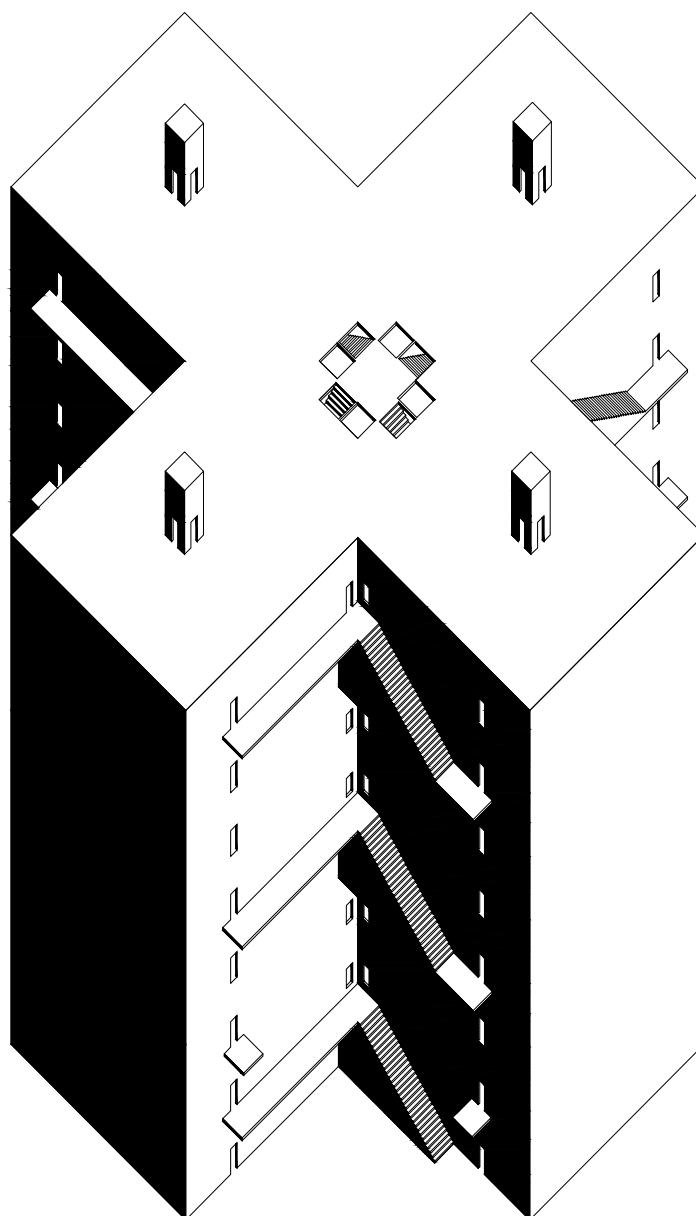


6

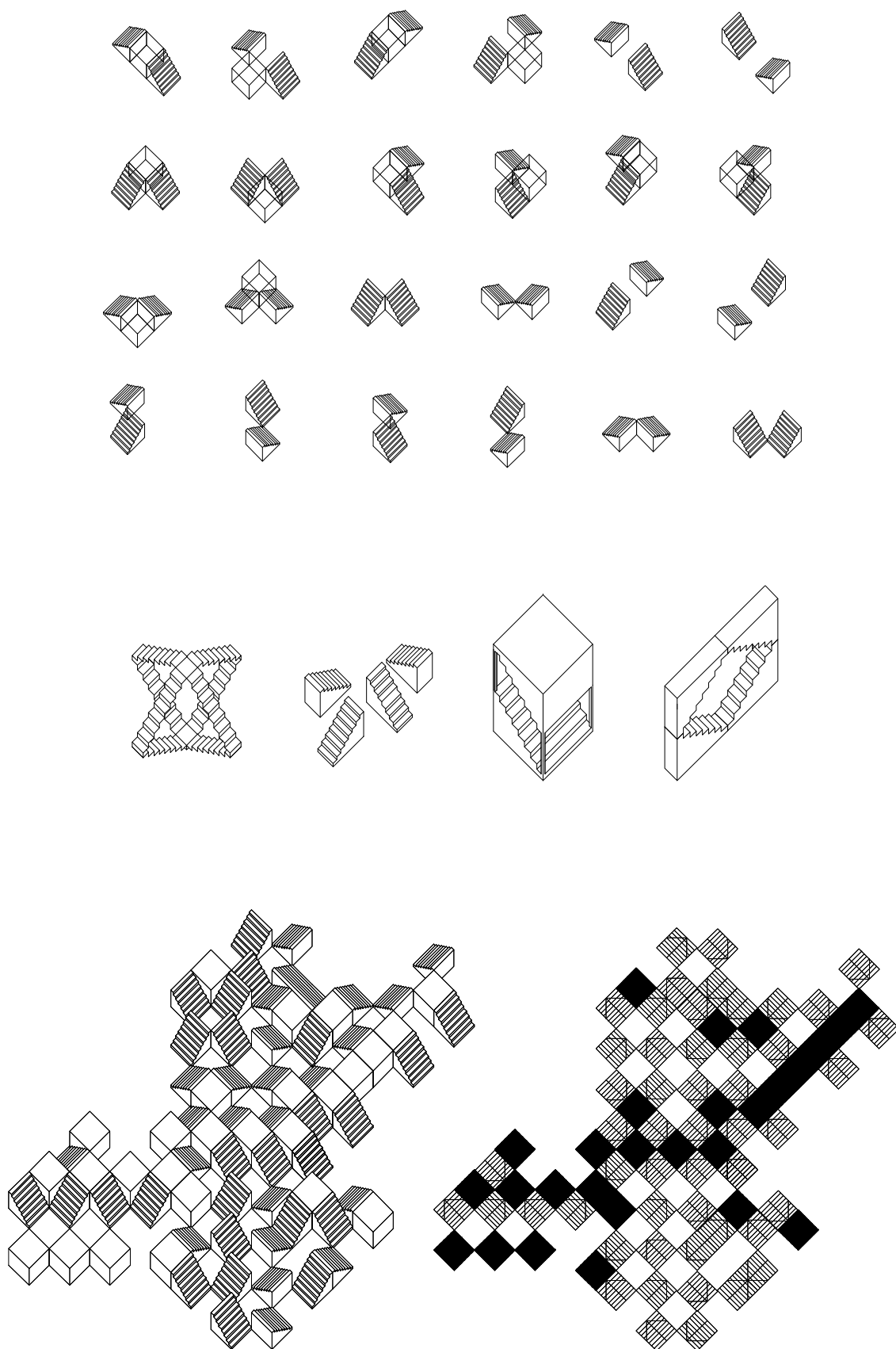


7

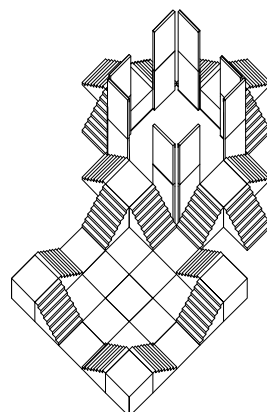
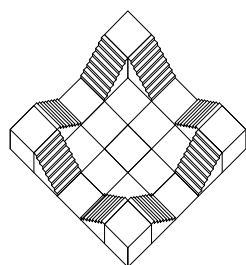
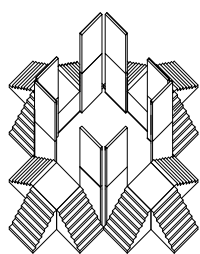
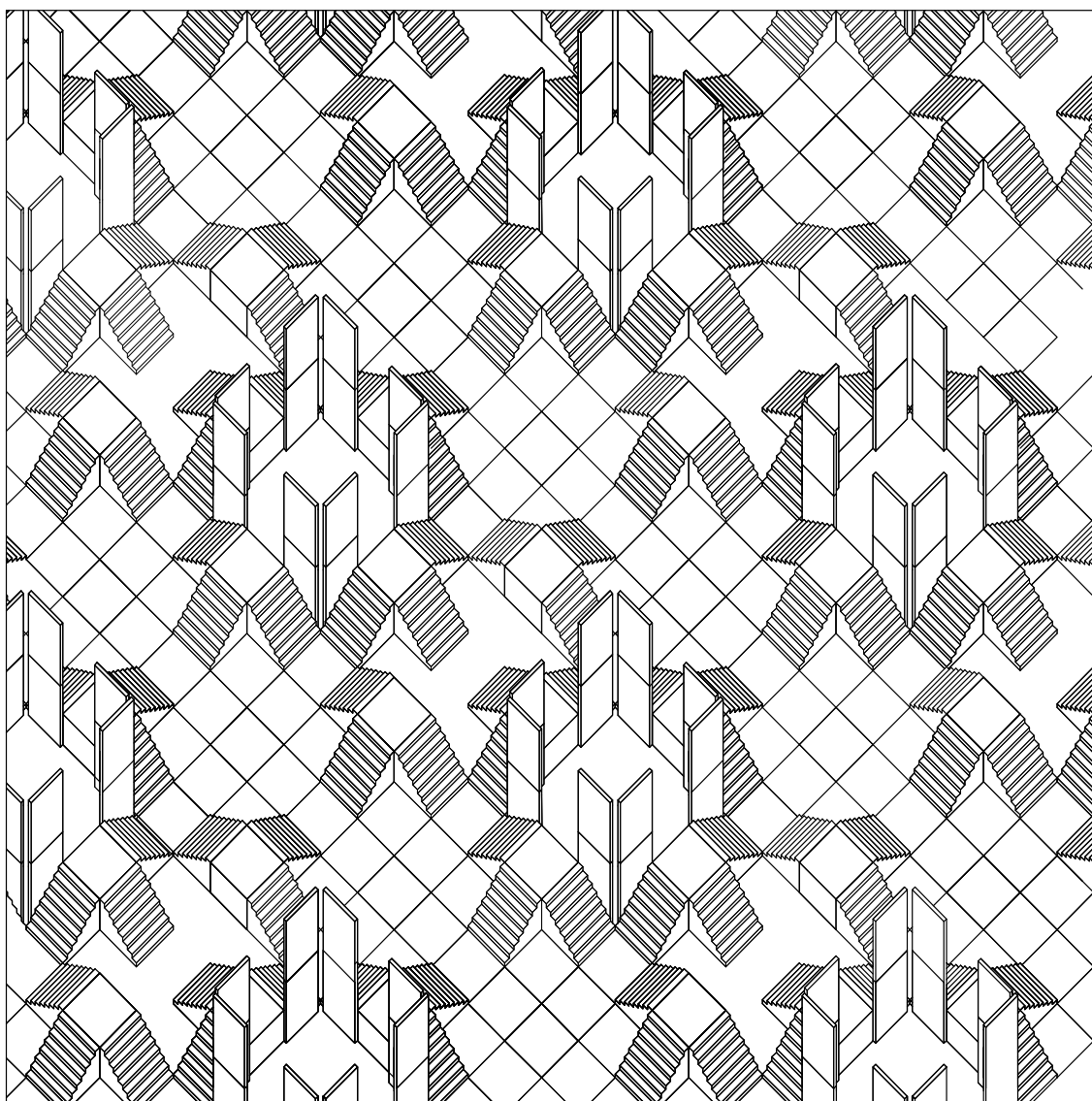
Zoë Flambard, absence & démembrement



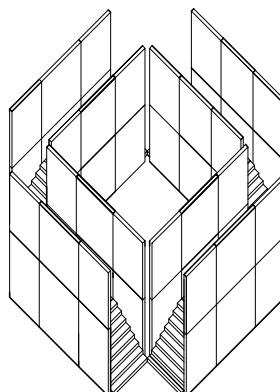
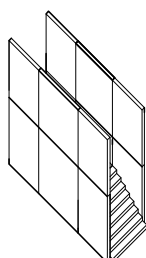
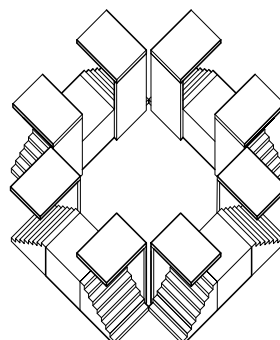
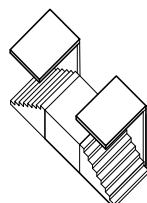
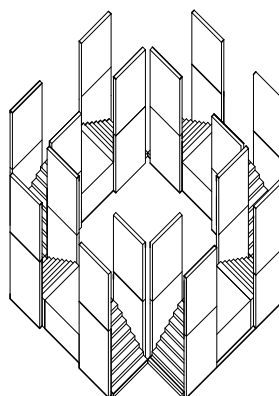
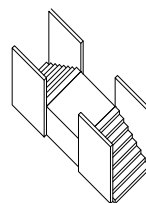
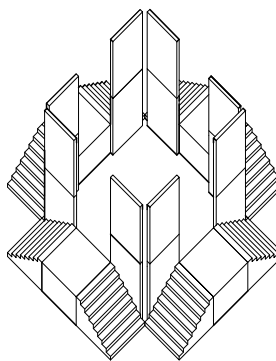
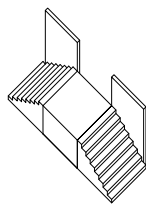
PROJETS DES ETUDIANTS



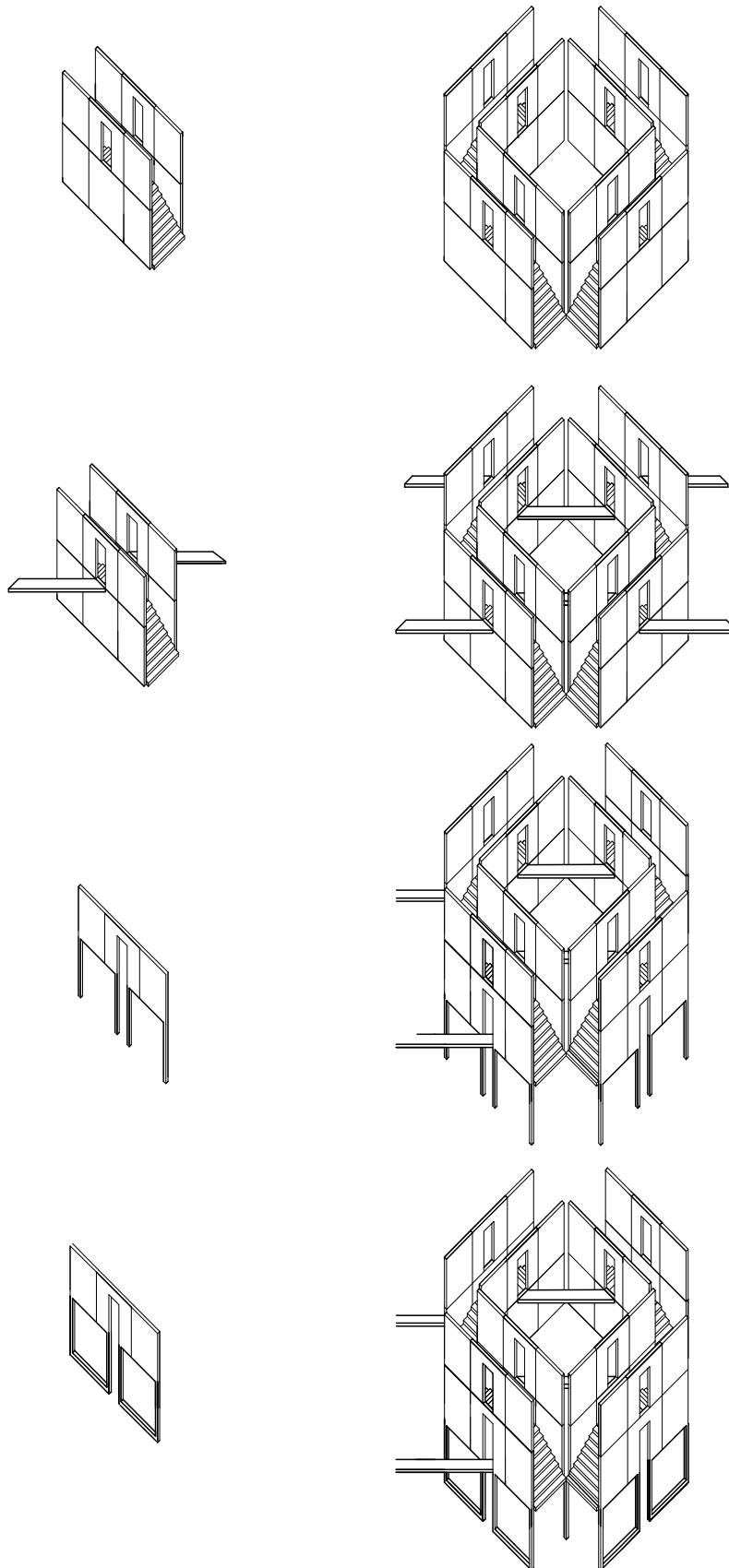
Fanny Roche & Linus Gruszewski, frustration & bifurcation

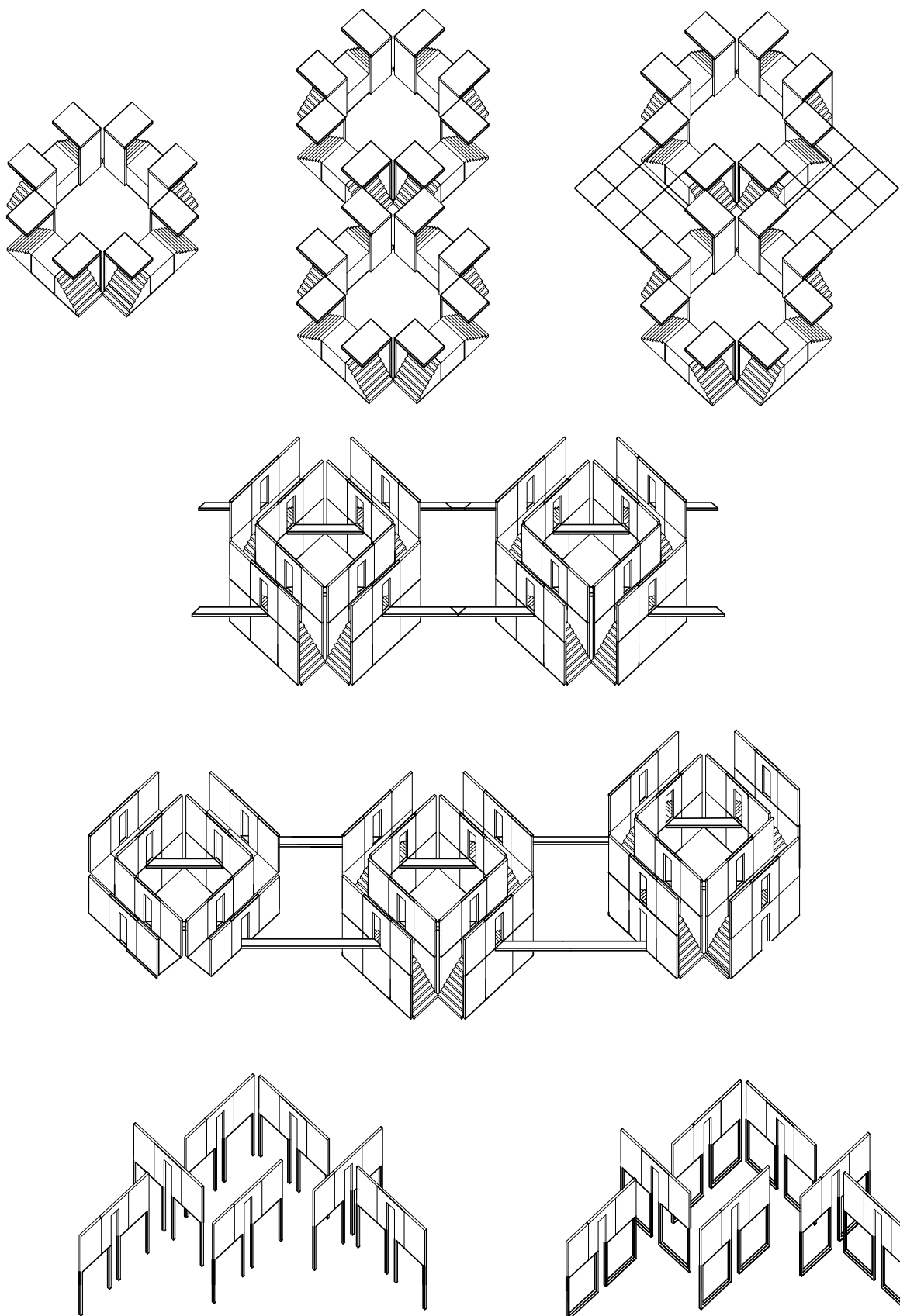


PROJETS DES ETUDIANTS

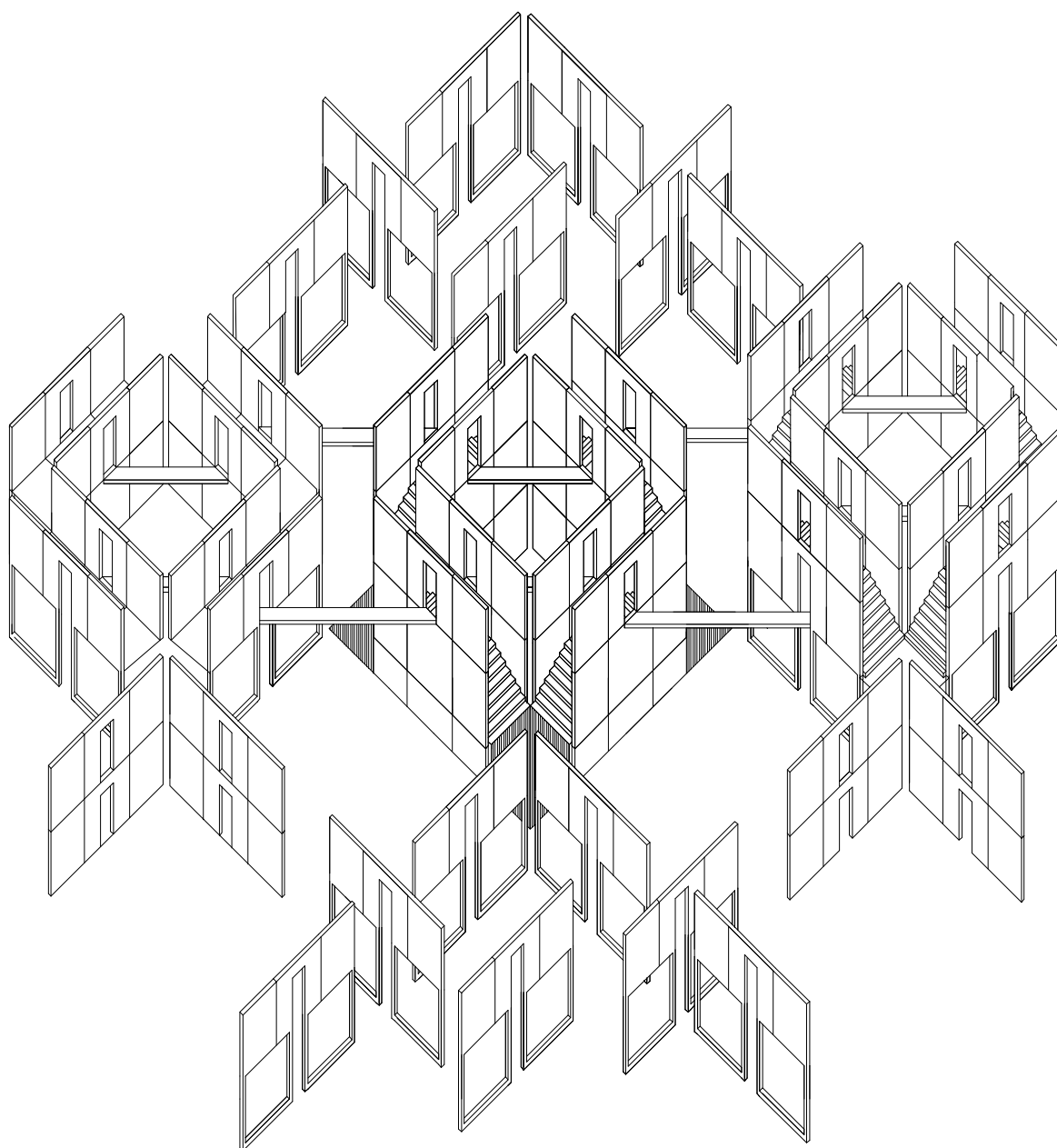


Fanny Roche & Linus Gruszewski, frustration & bifurcation





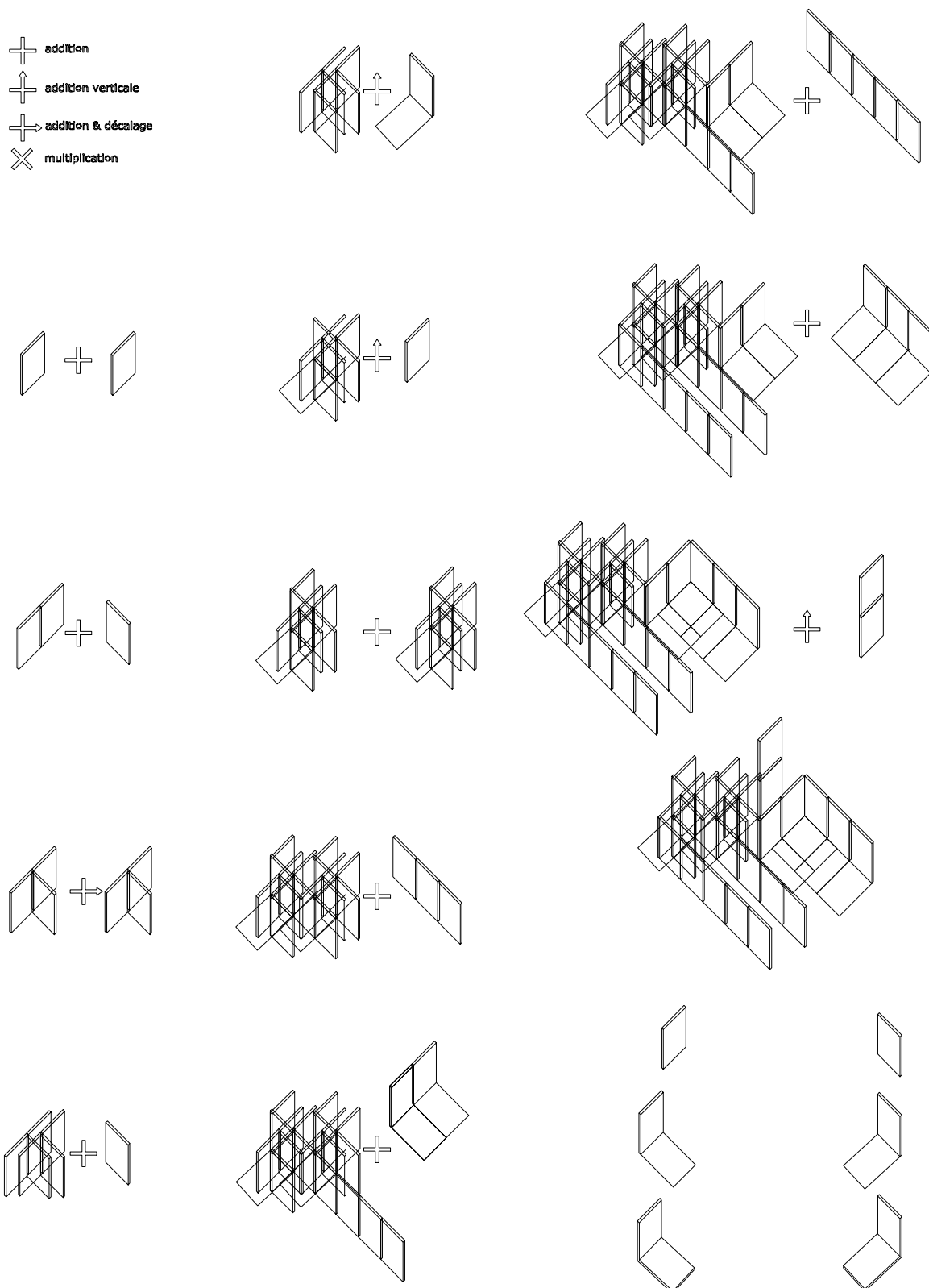
Fanny Roche & Linus Gruszewski, frustration & bifurcation



Lisadie Dutilleux & Hakim Benchekroun, l'épuisement

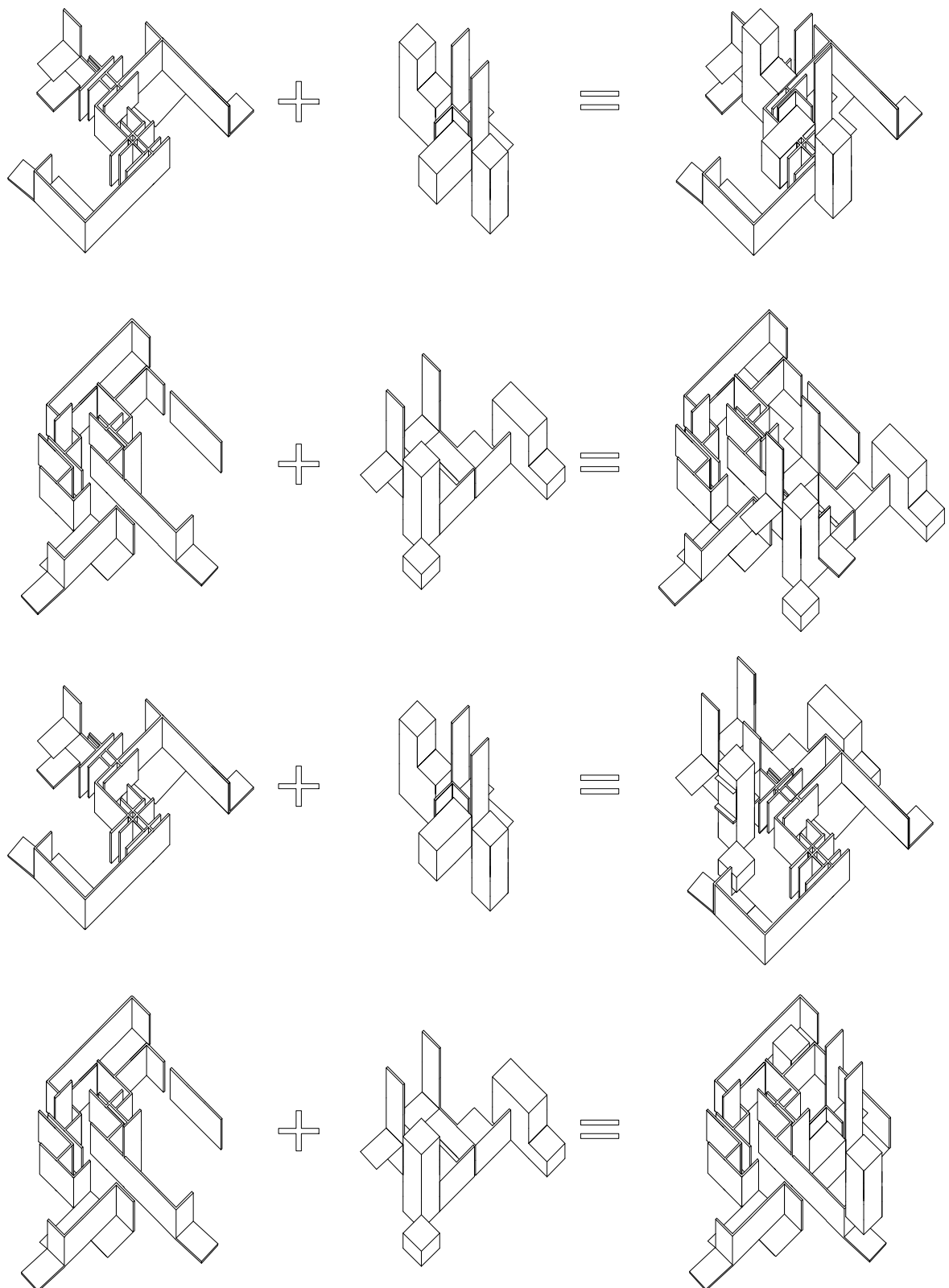
PROJETS DES ETUDIANTS

-  addition
-  addition verticale
-  addition & décalage
-  multiplication



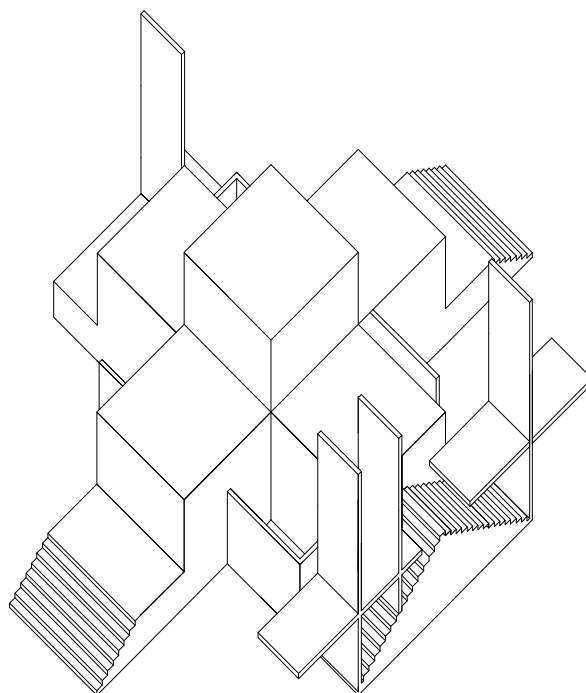
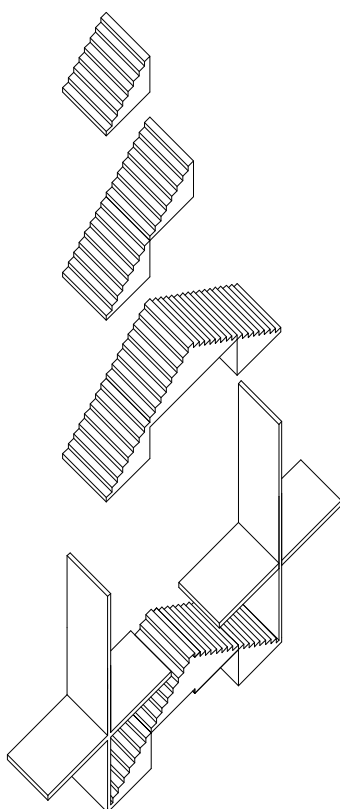
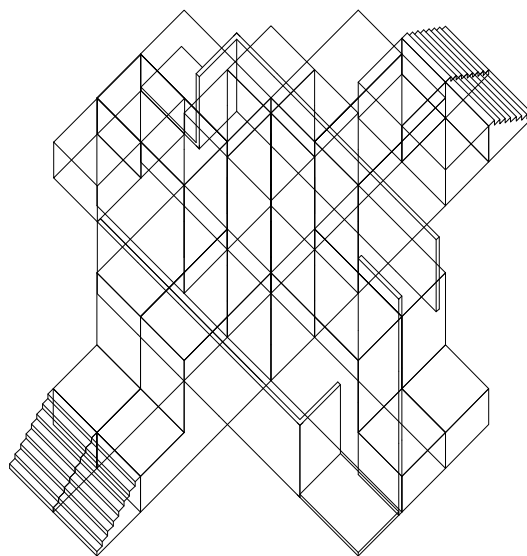
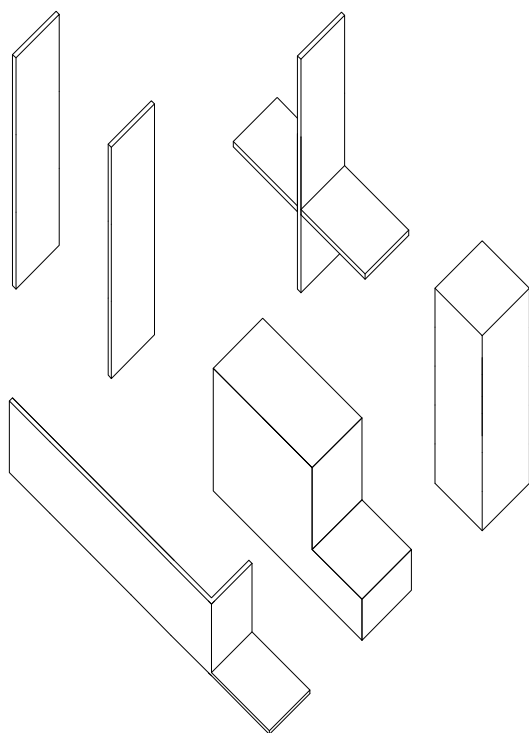
Baptiste Jamin-Ledebt, menace

PROJETS DES ETUDIANTS

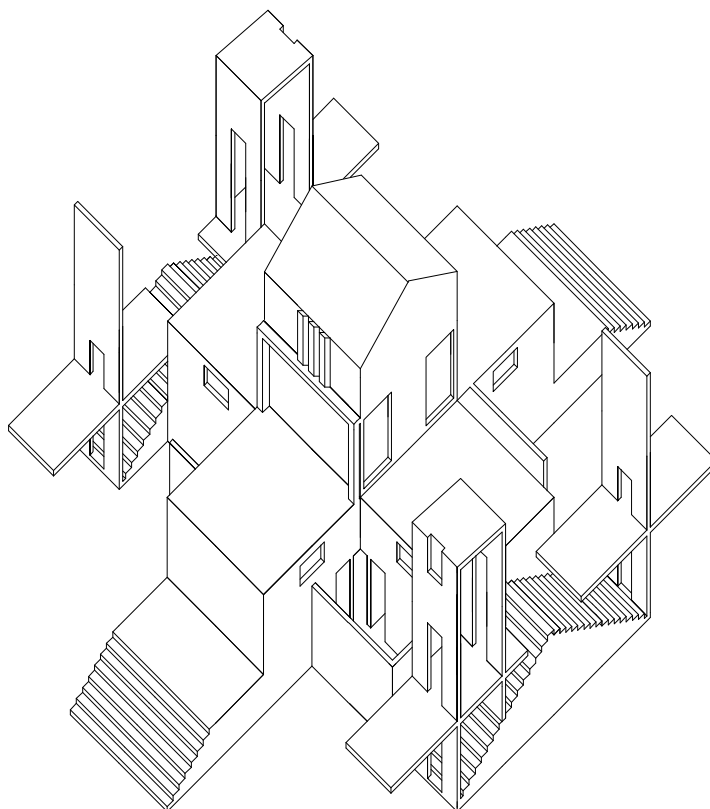
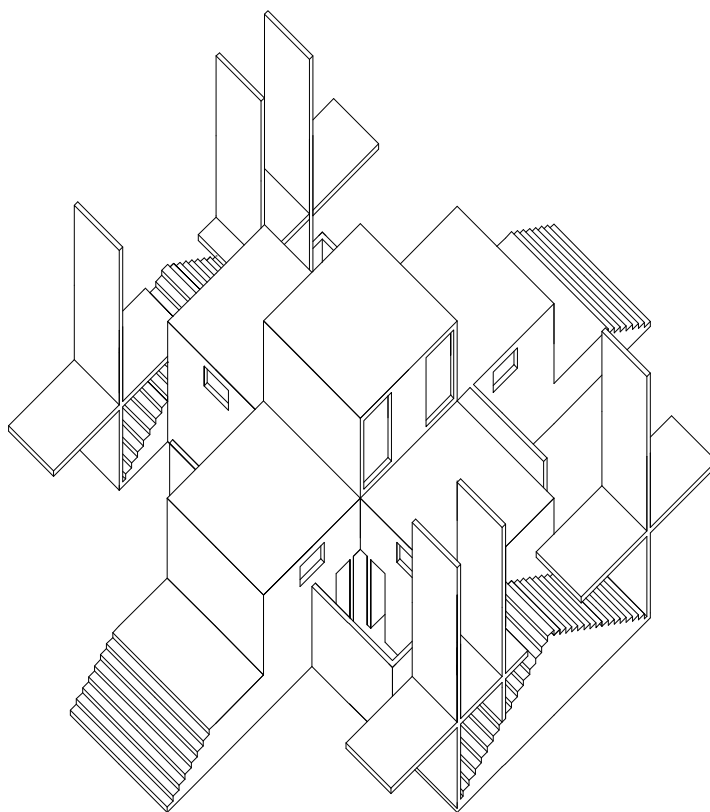


Baptiste Jamin-Ledebt, menace

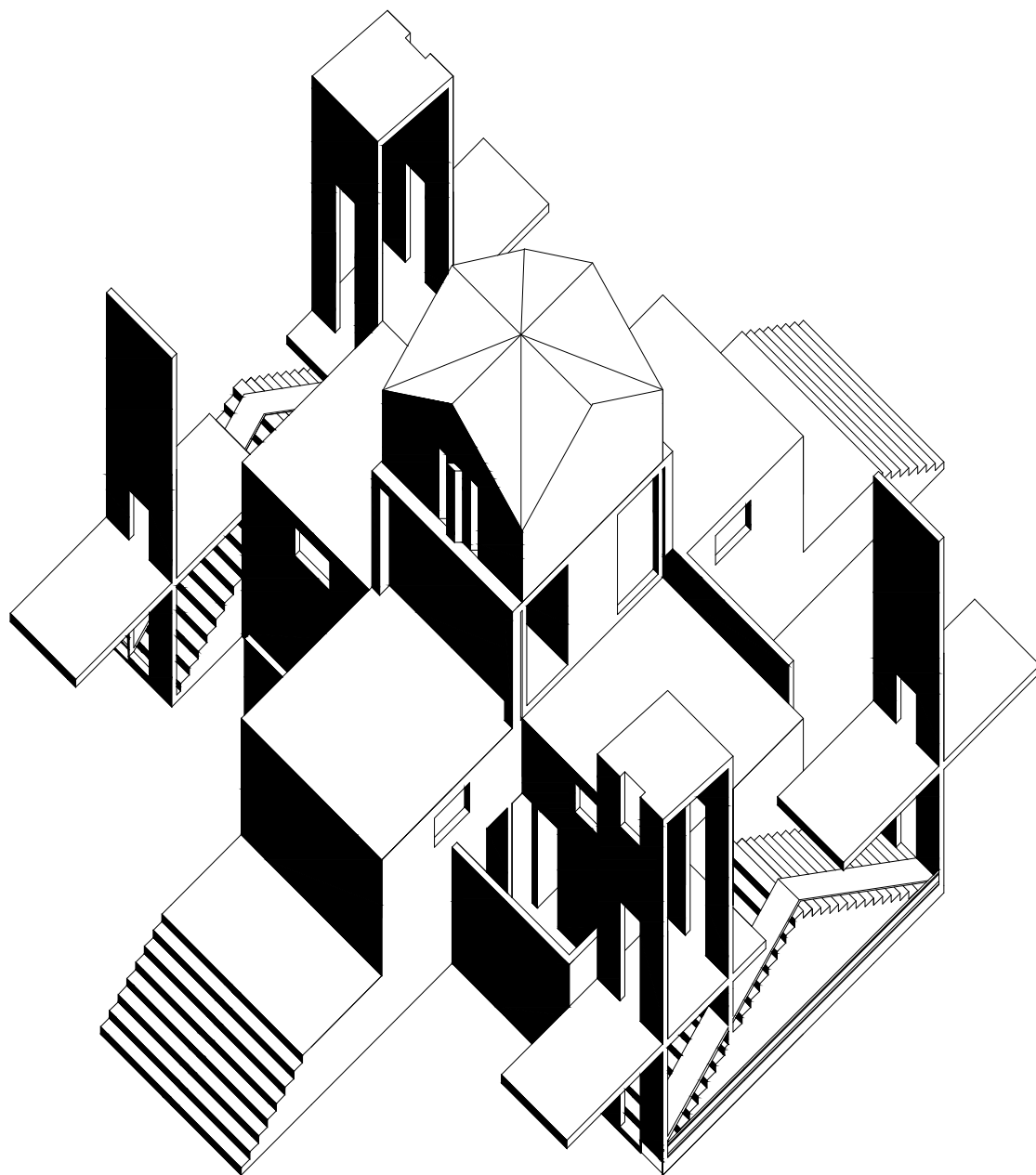
PROJETS DES ETUDIANTS

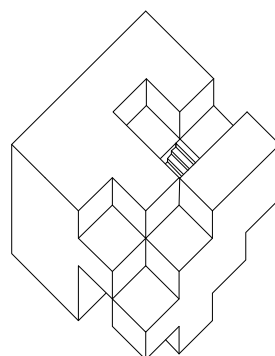
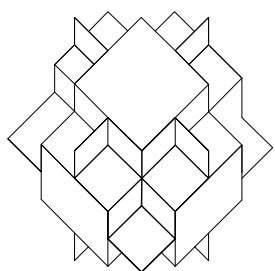
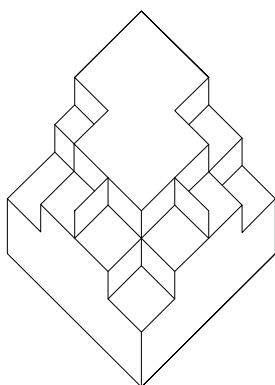
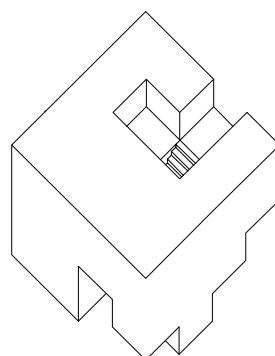
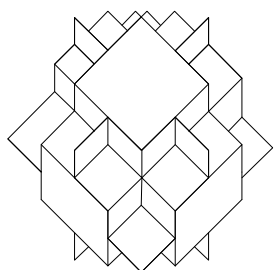
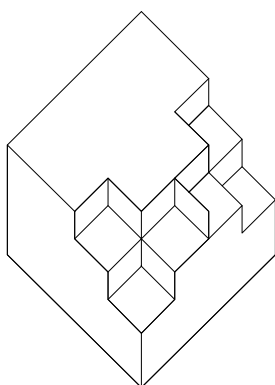
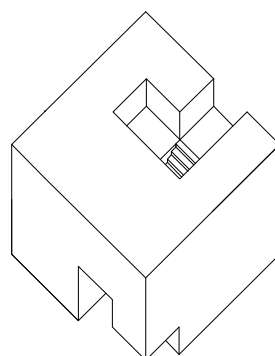
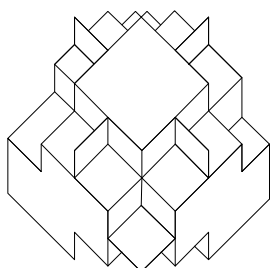
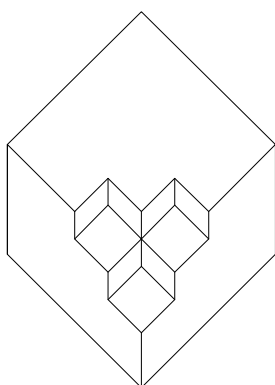
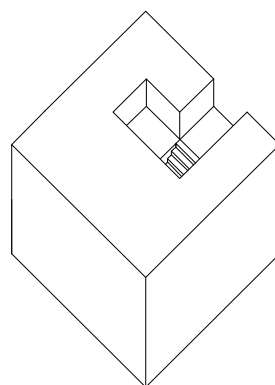
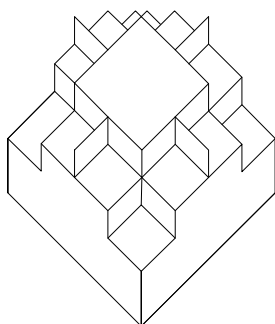
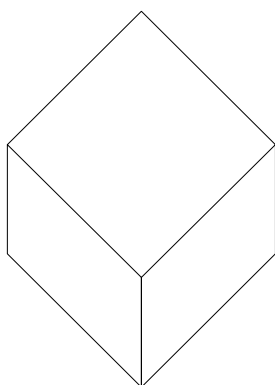


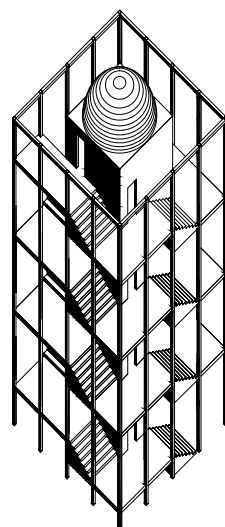
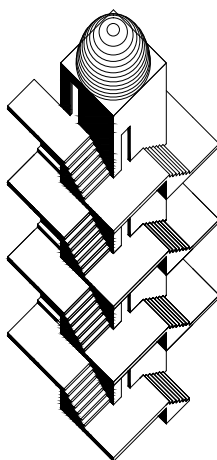
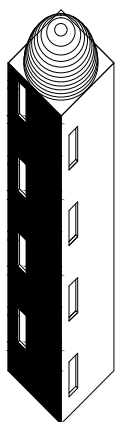
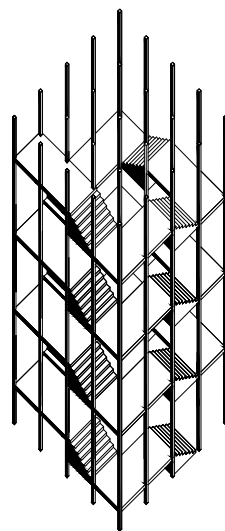
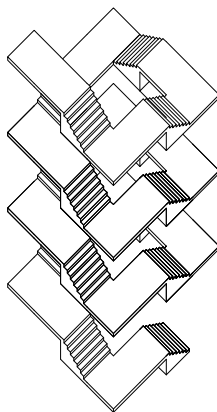
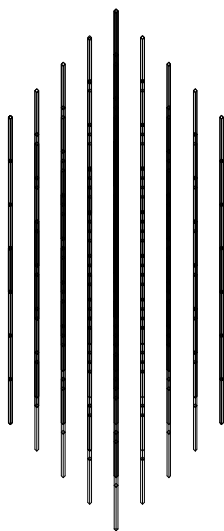
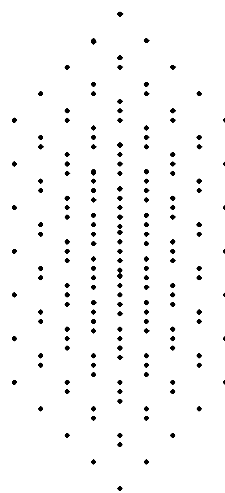
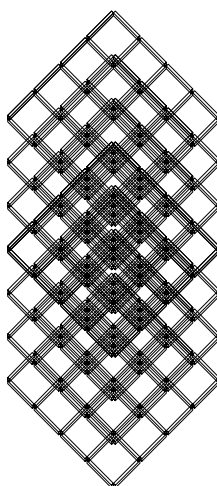
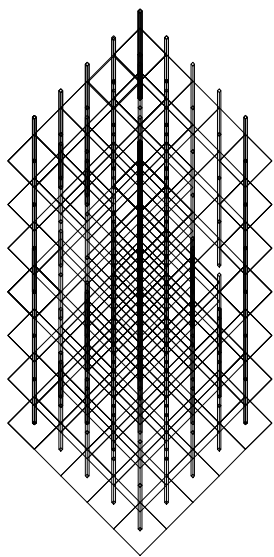
Baptiste Jamin-Ledebt, menace



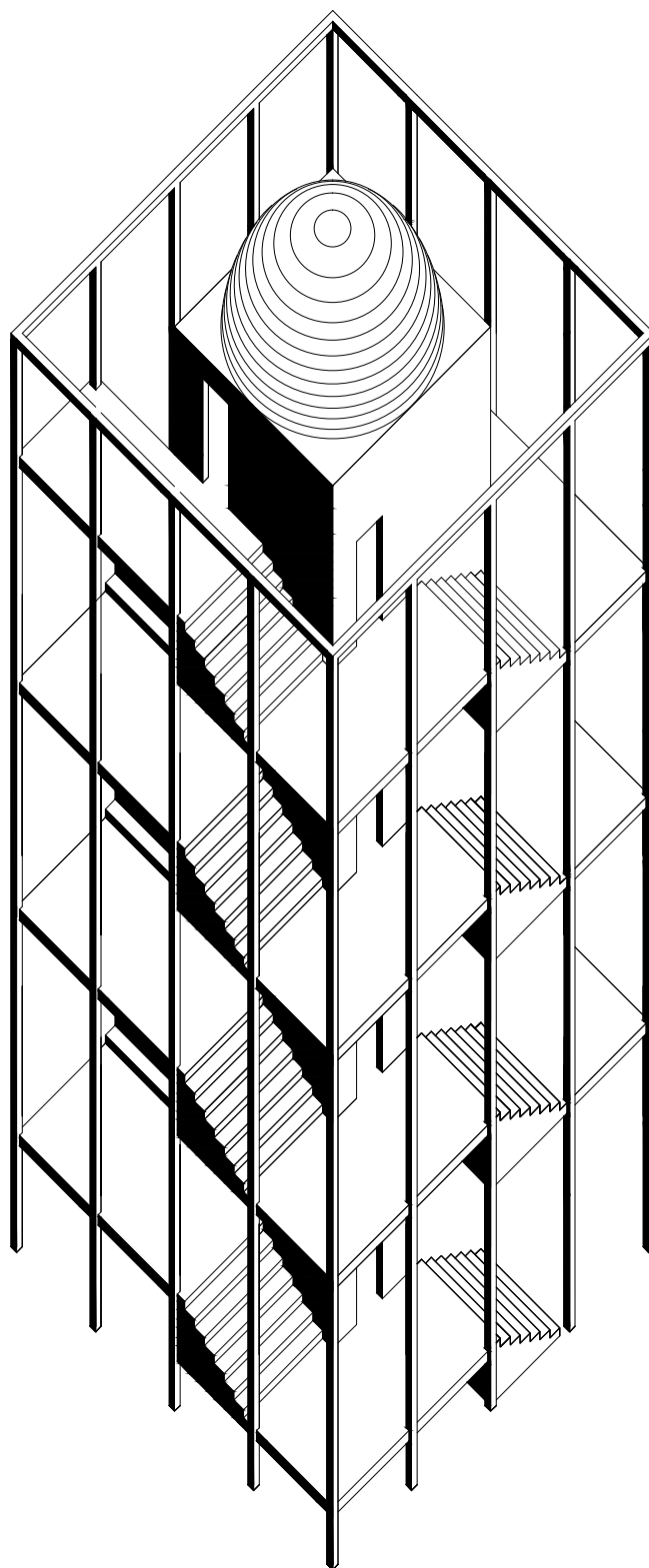
Baptiste Jamin-Ledebt, menace



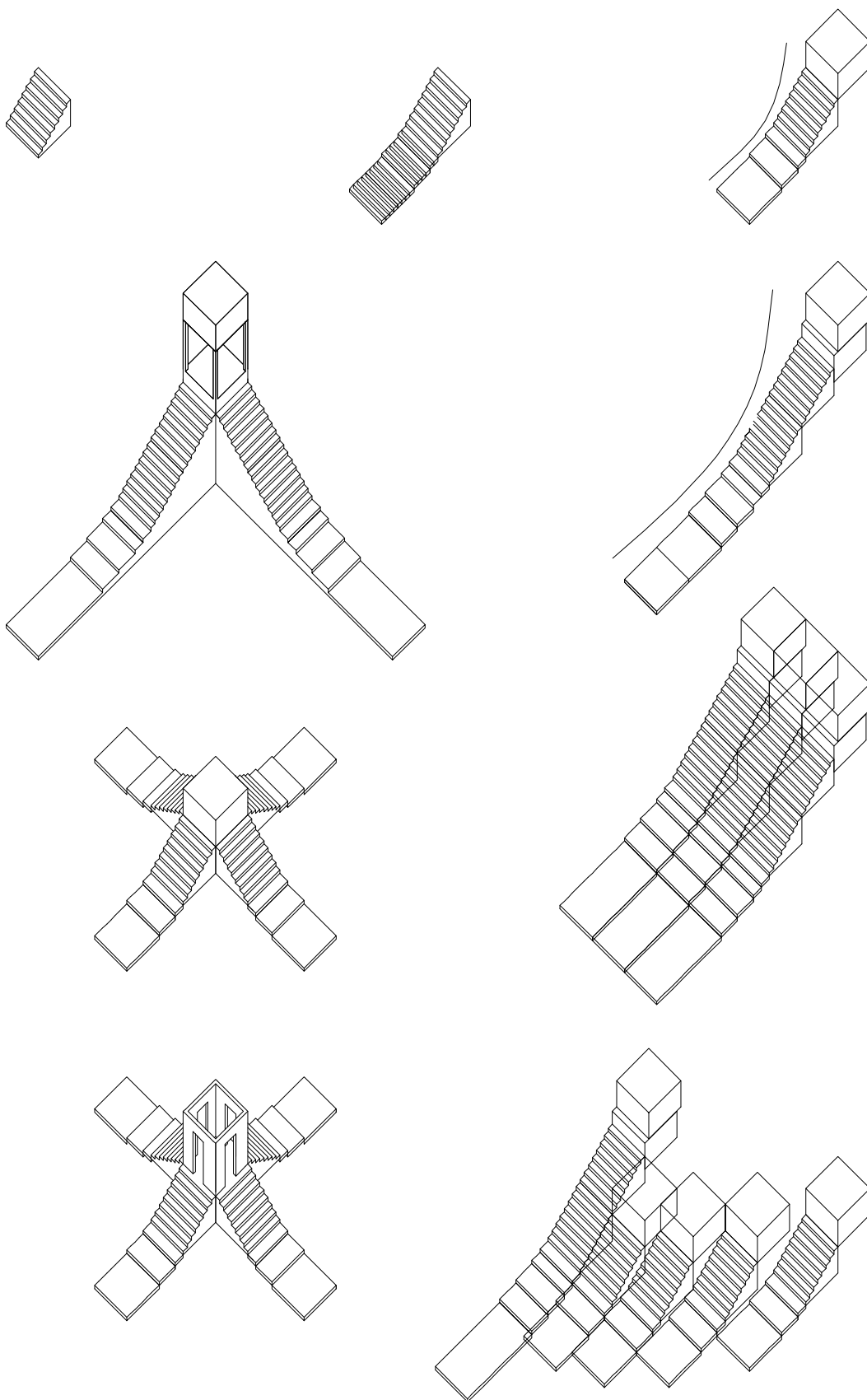


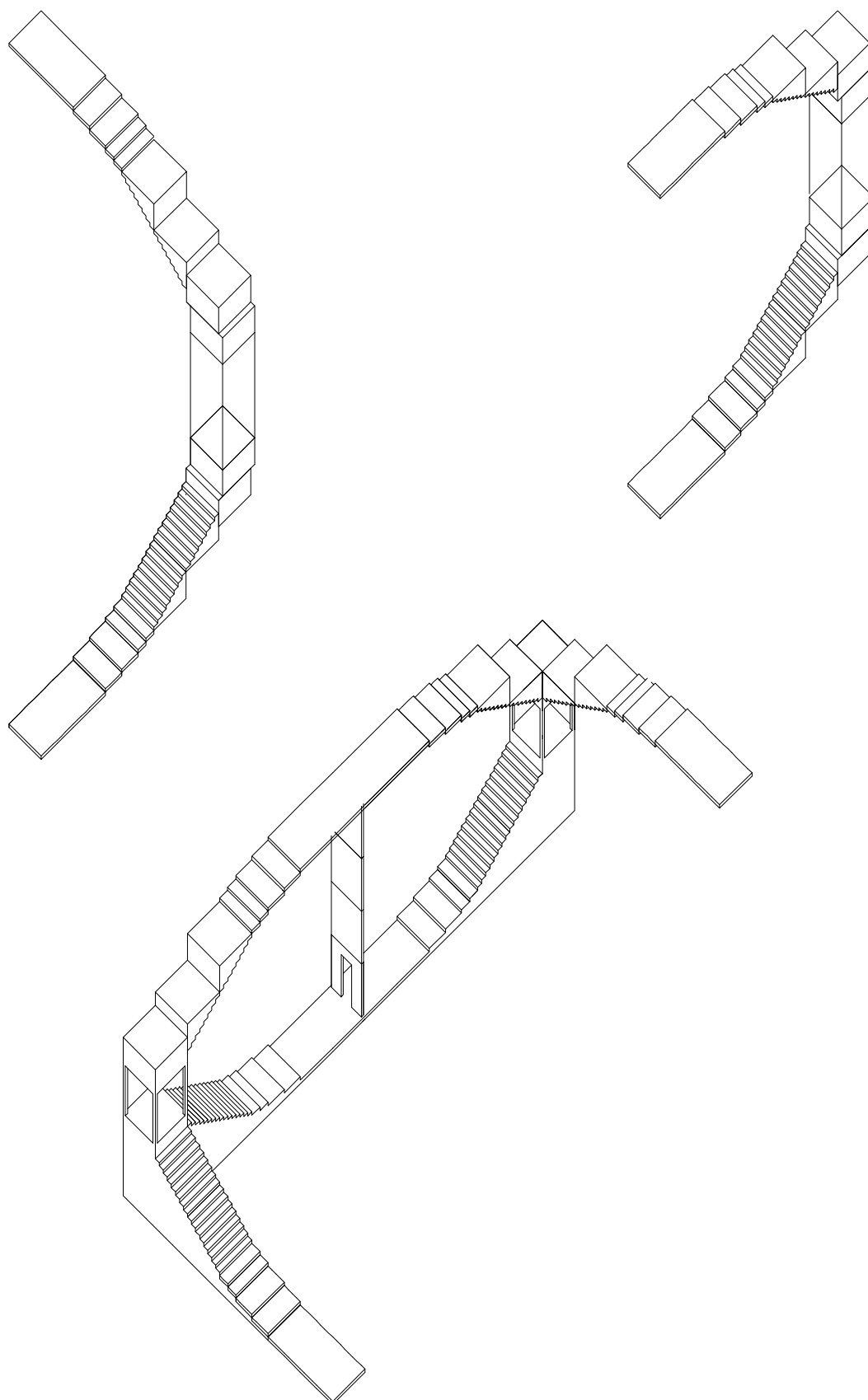


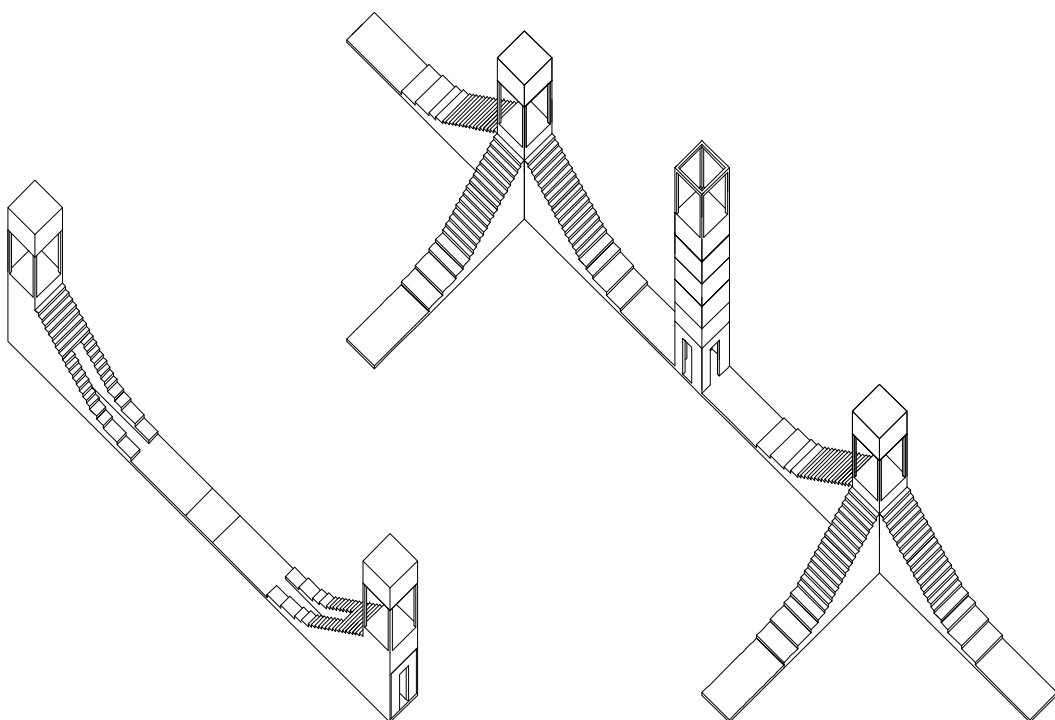
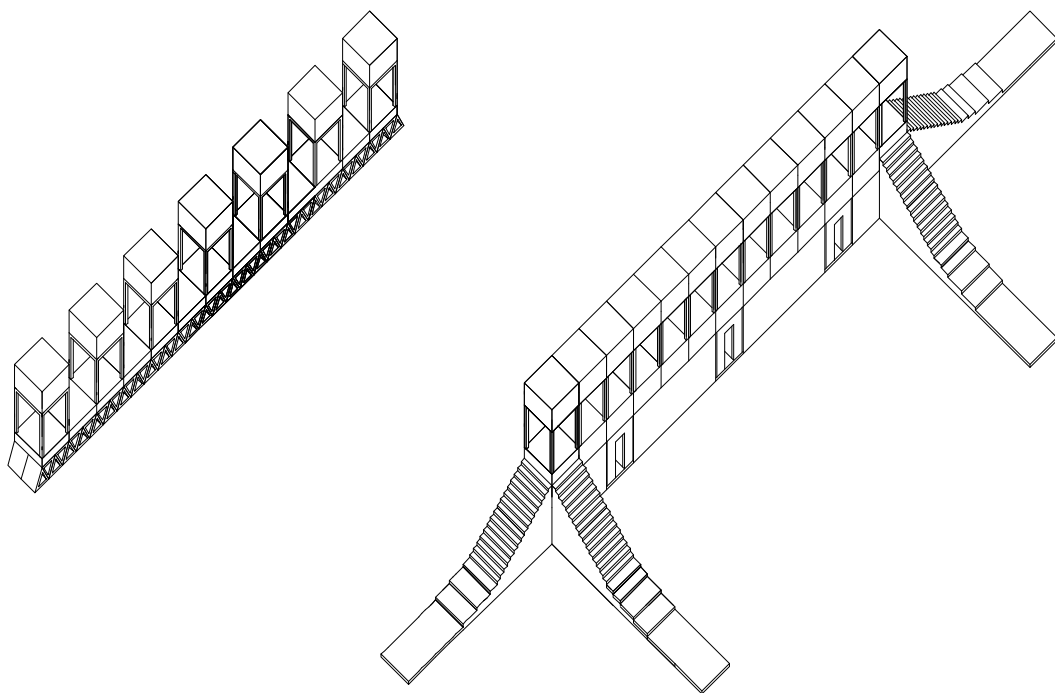
Julie Durand, angoisse & plénitude

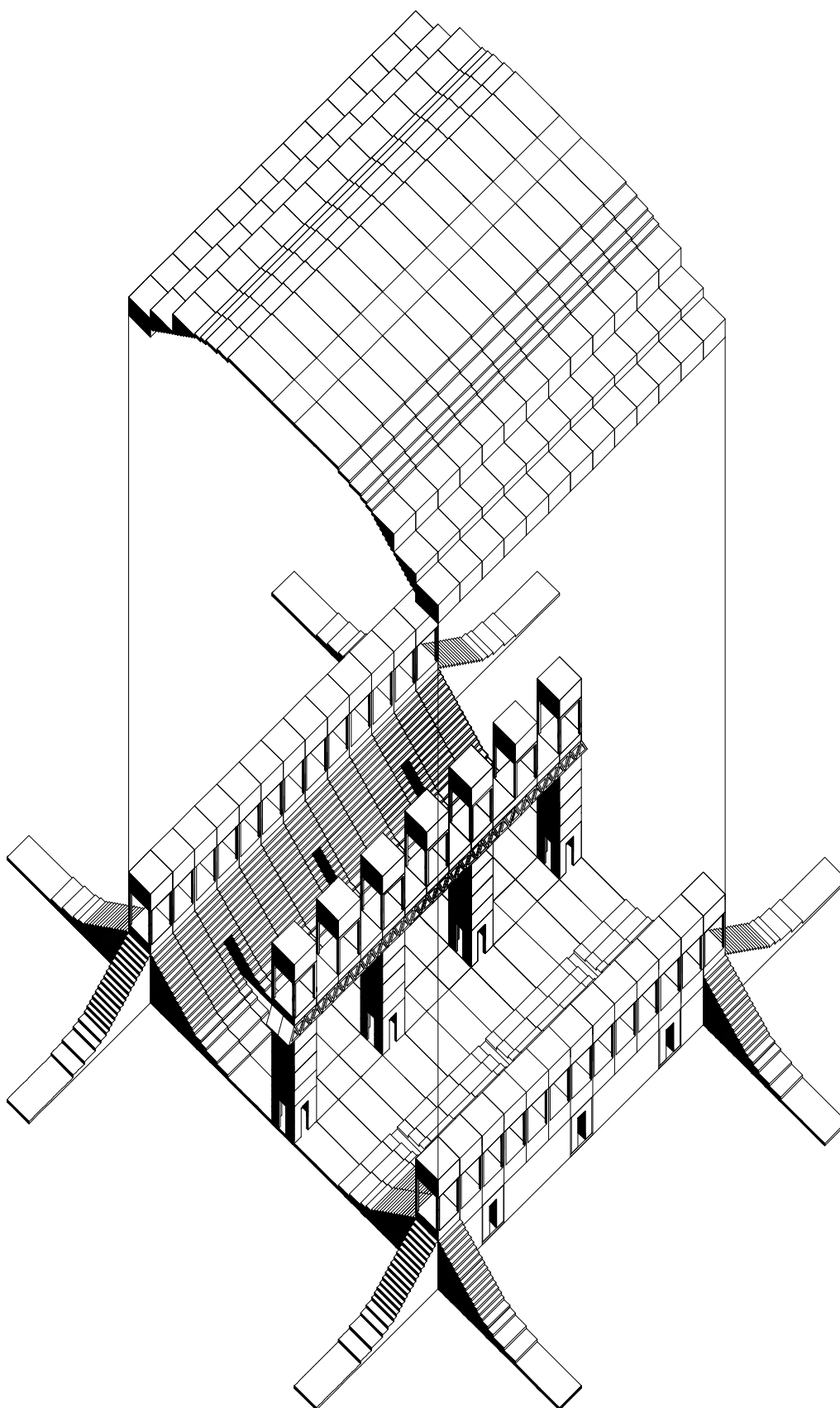


Julie Durand, angoisse & plénitude

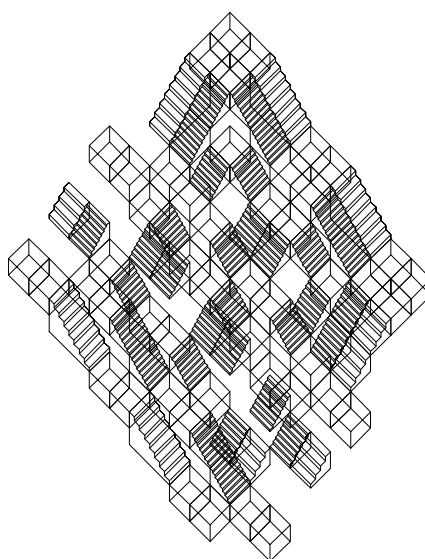
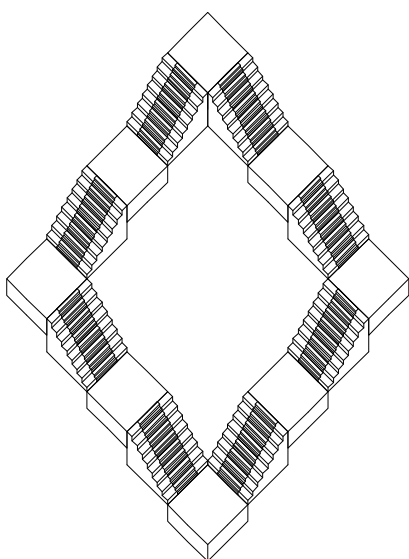
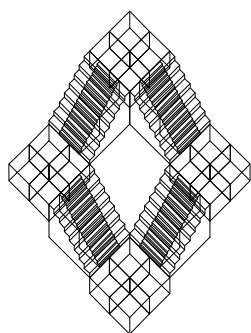
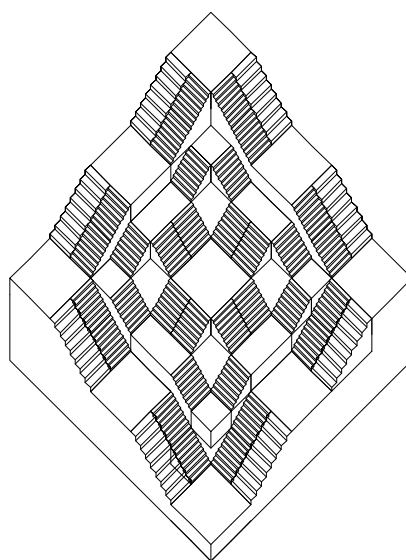
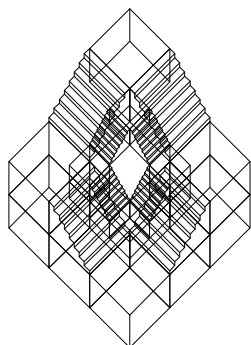
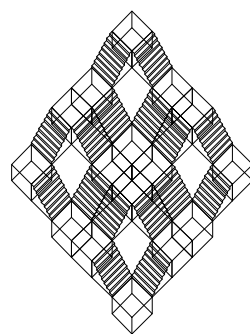
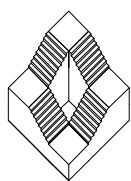


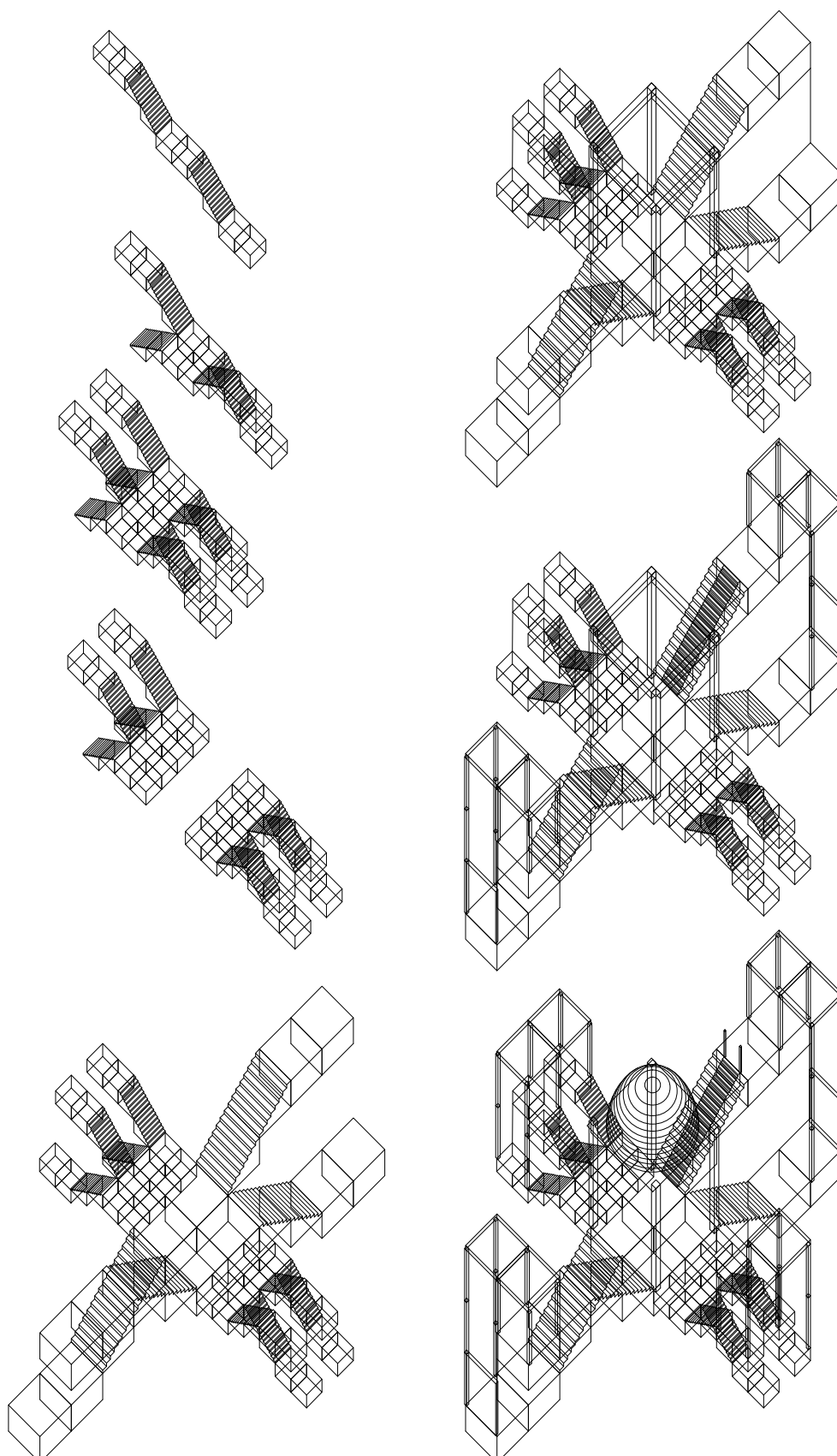


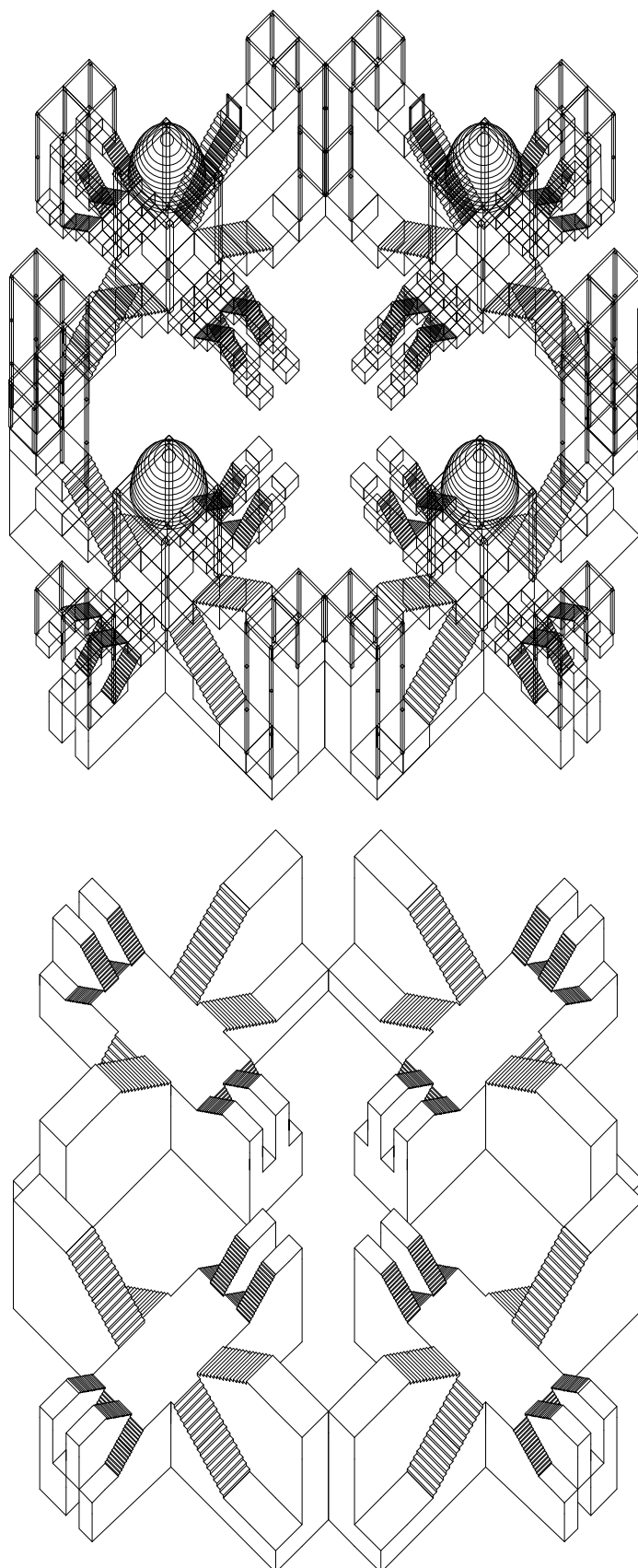




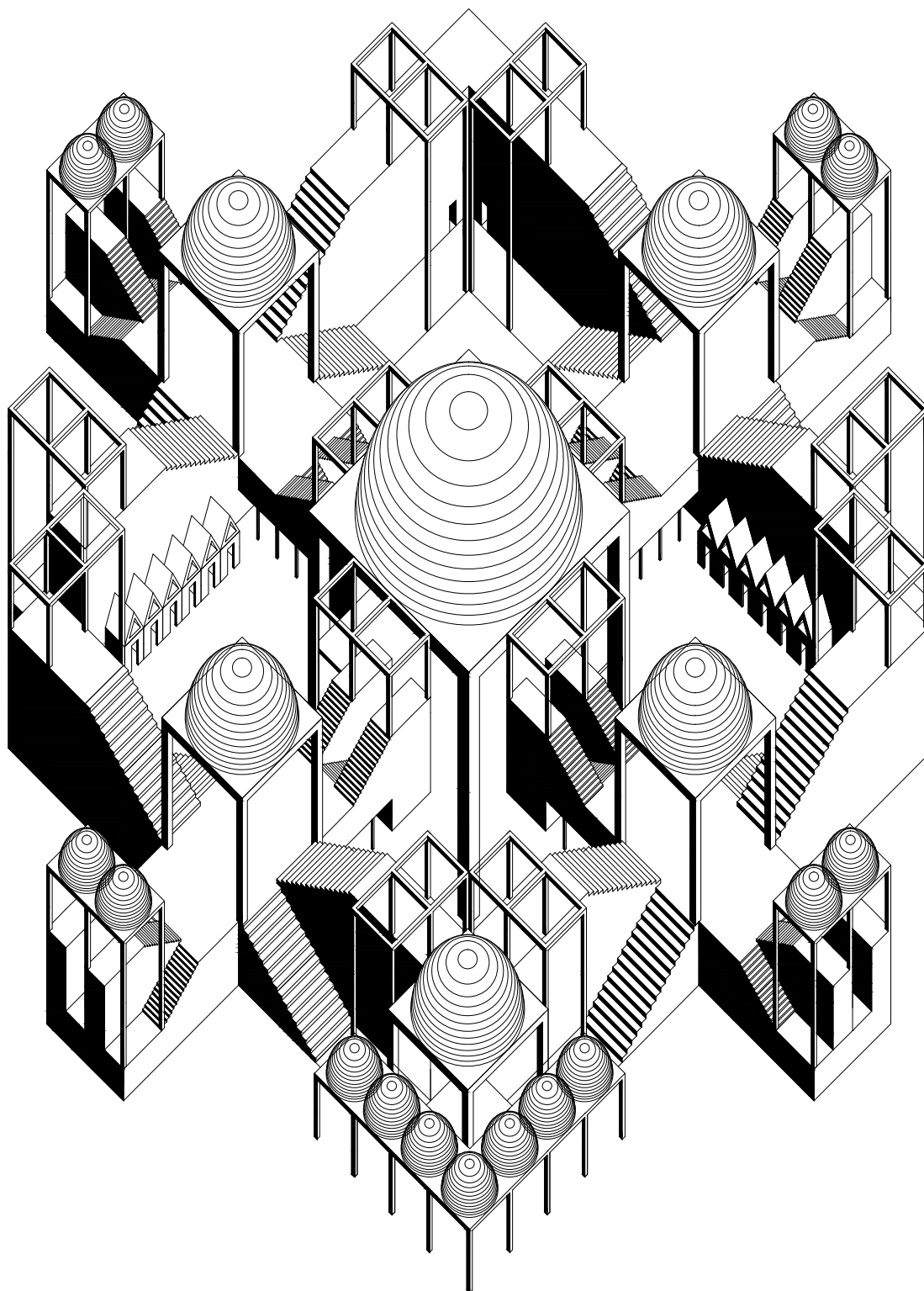
Romain Peret, harmonie & rupture



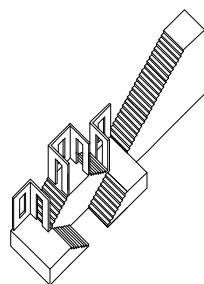
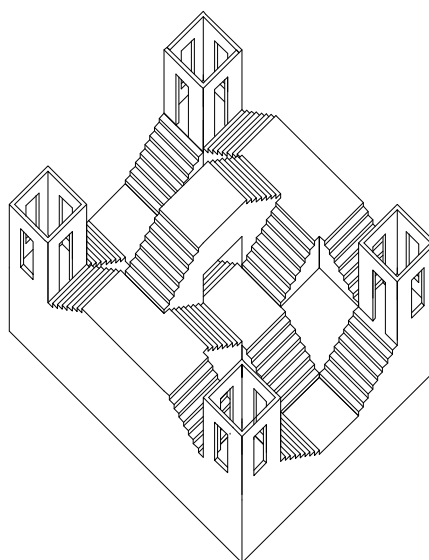
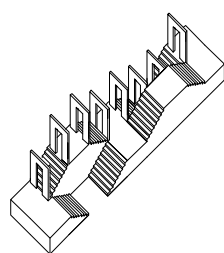
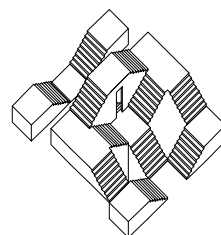
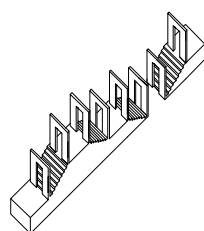
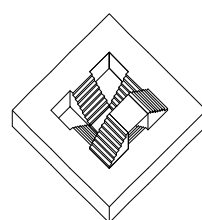
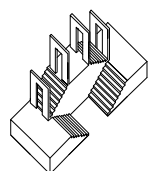
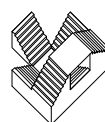
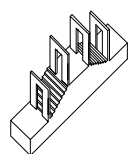
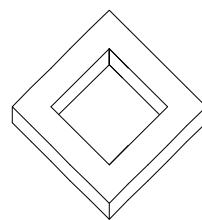
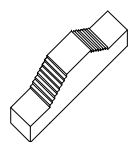




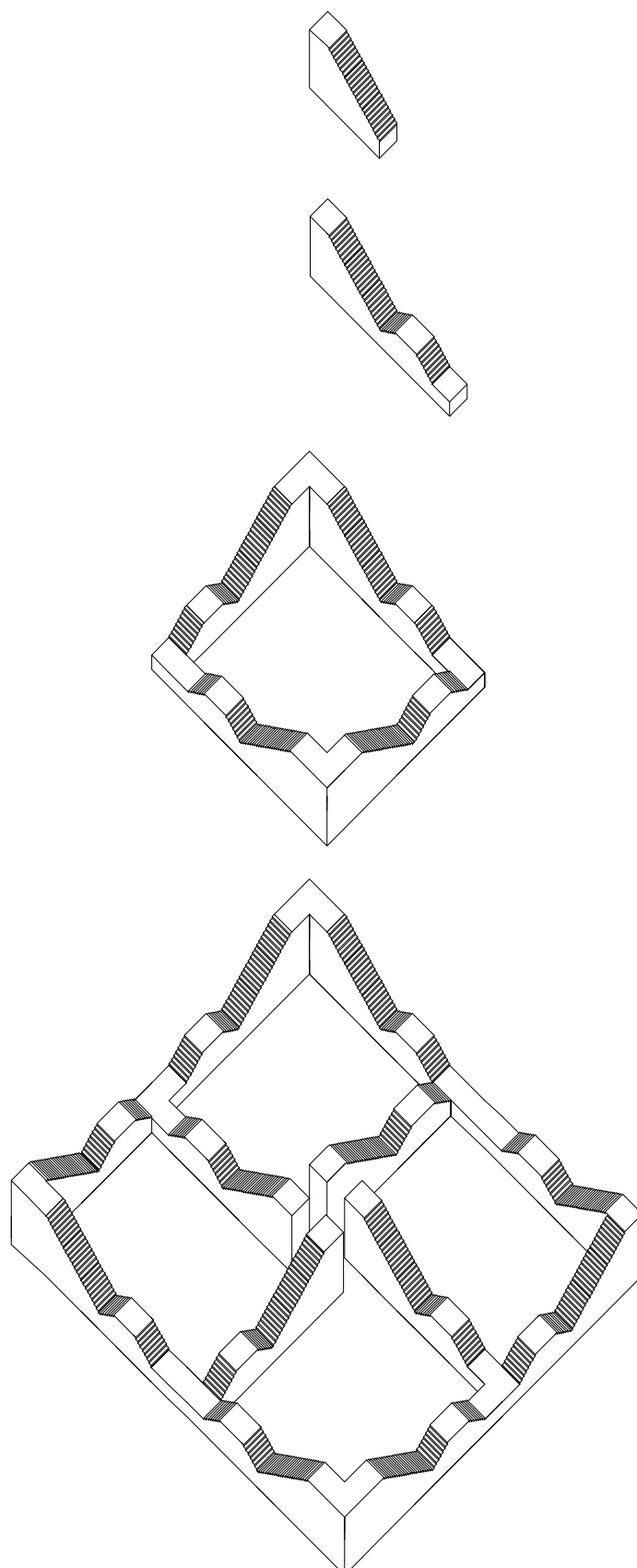
Jacques Ippoliti, claustrophobie & infini



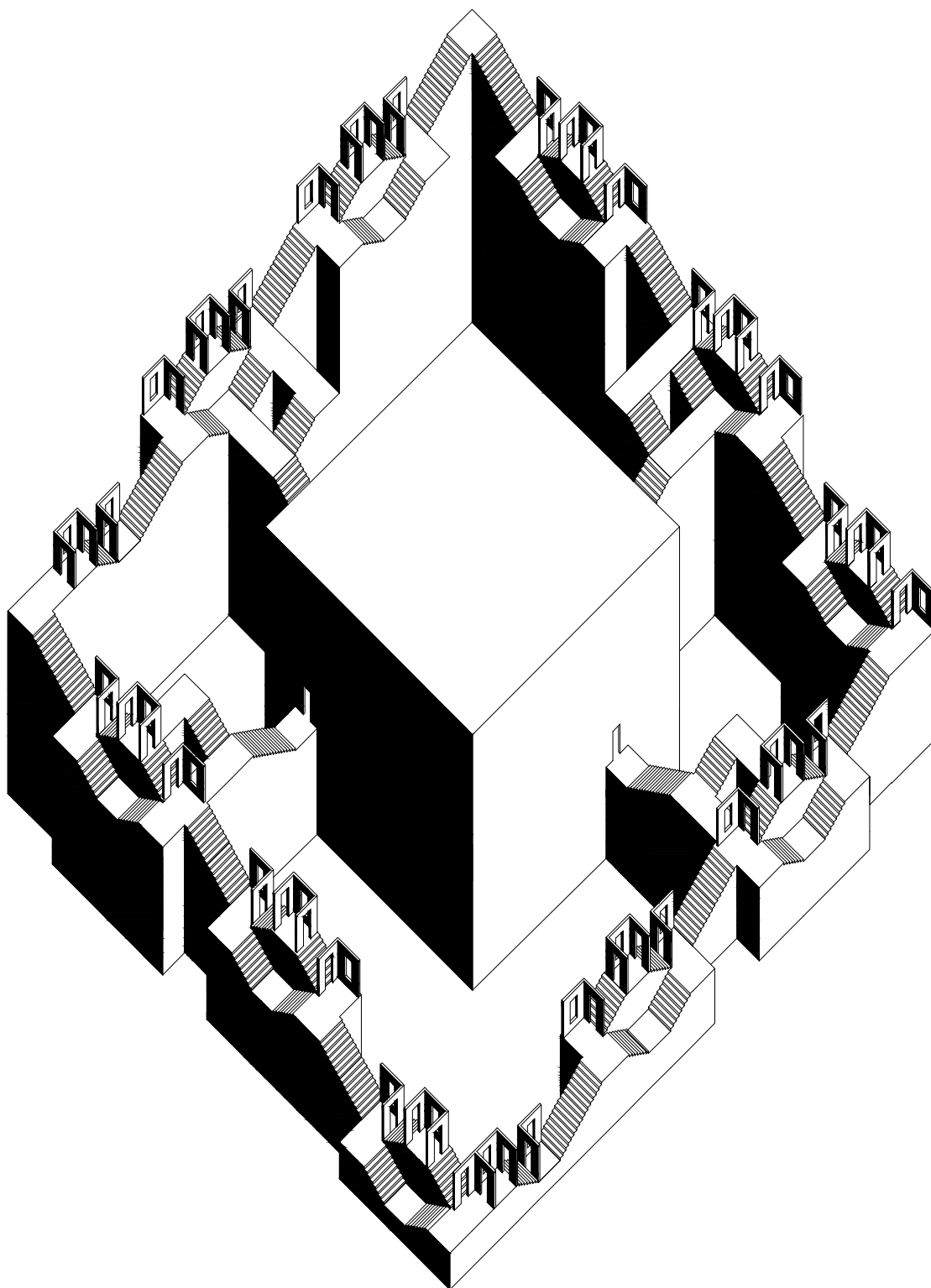
PROJETS DES ETUDIANTS



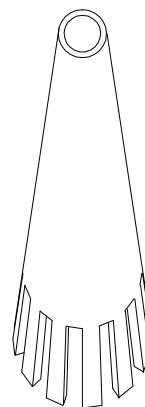
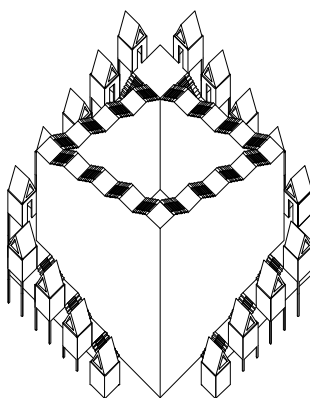
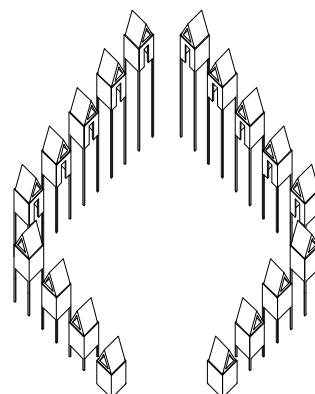
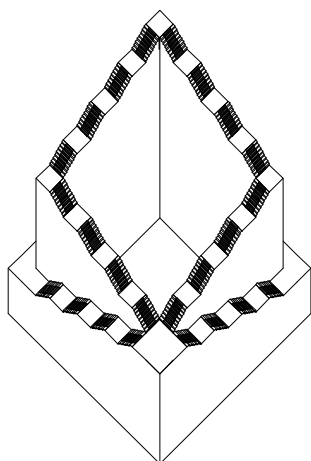
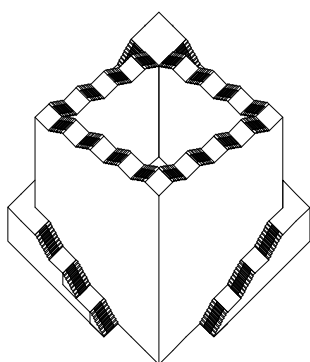
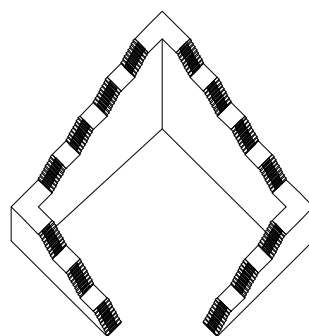
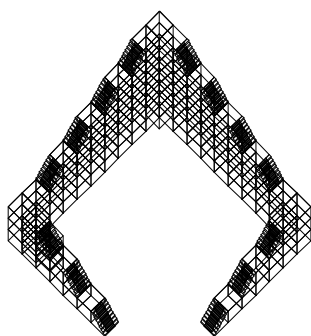
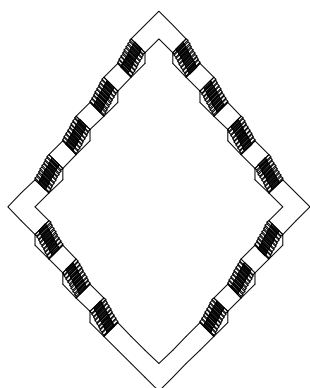
Lisadie Dutillieux & Hakim Benchekroun, l'épuisement



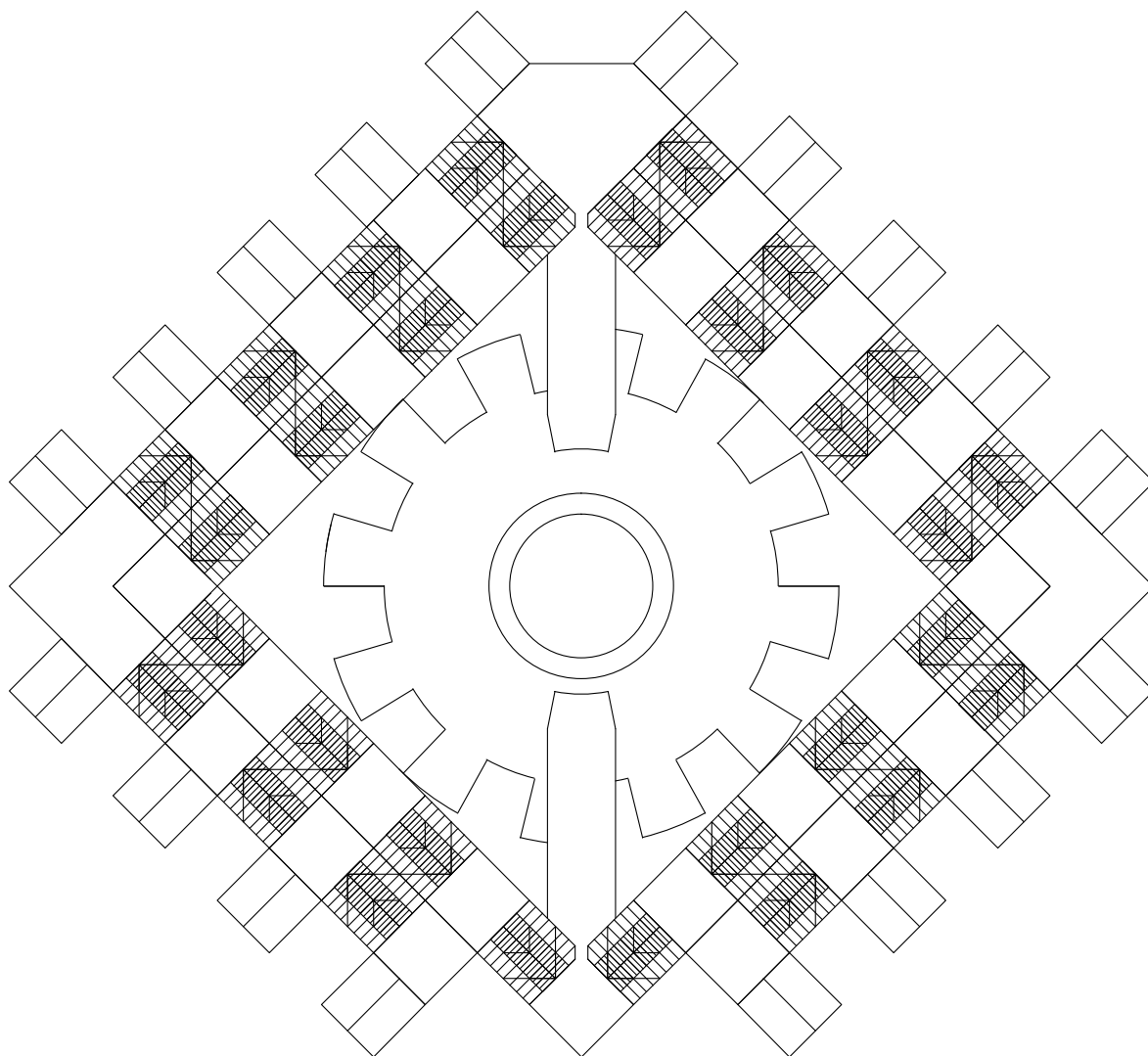
Lisadie Dutillieux & Hakim Bencheckroun, l'épuisement

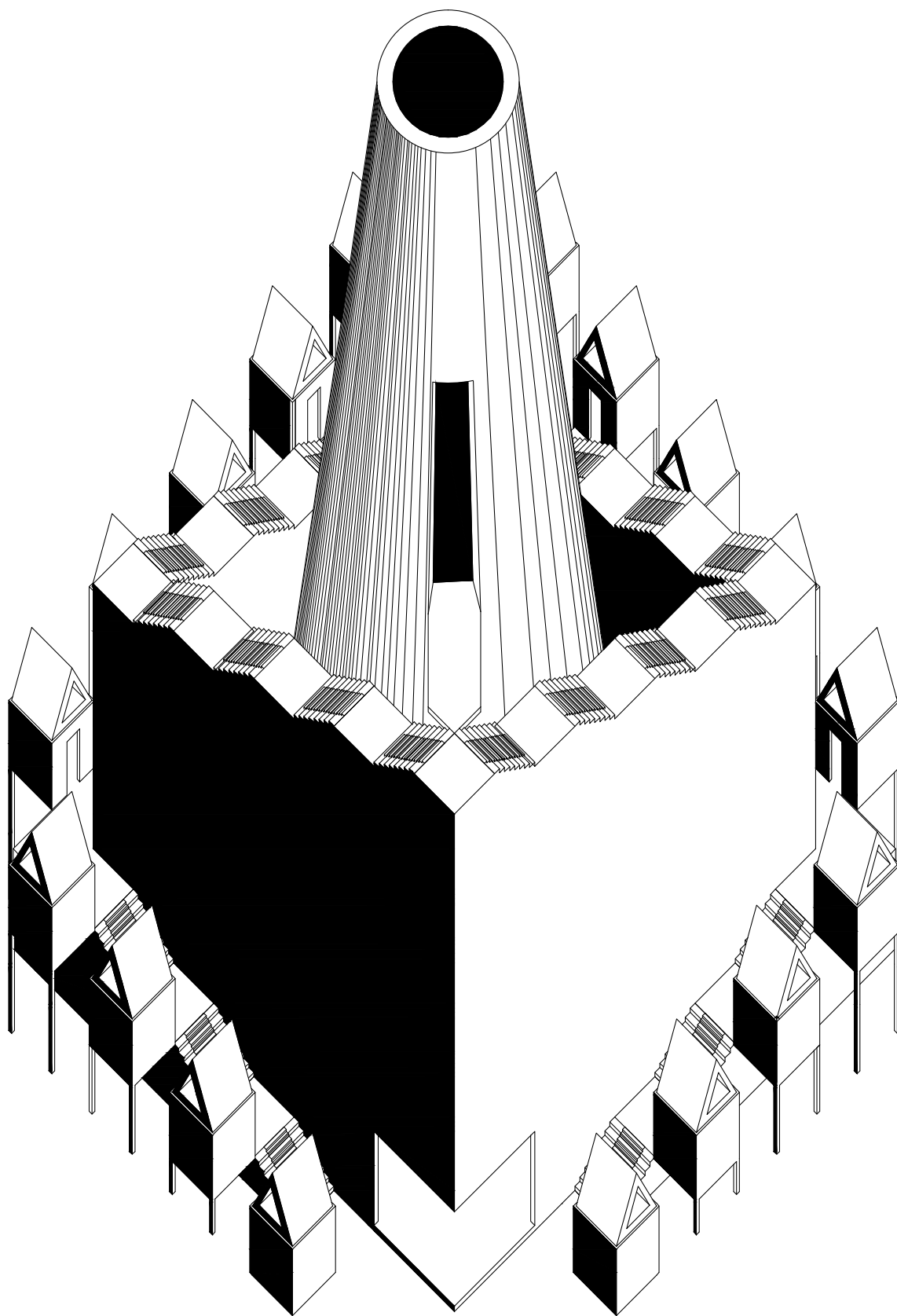


Lisadie Dutillieux & Hakim Benchekroun, l'épuisement

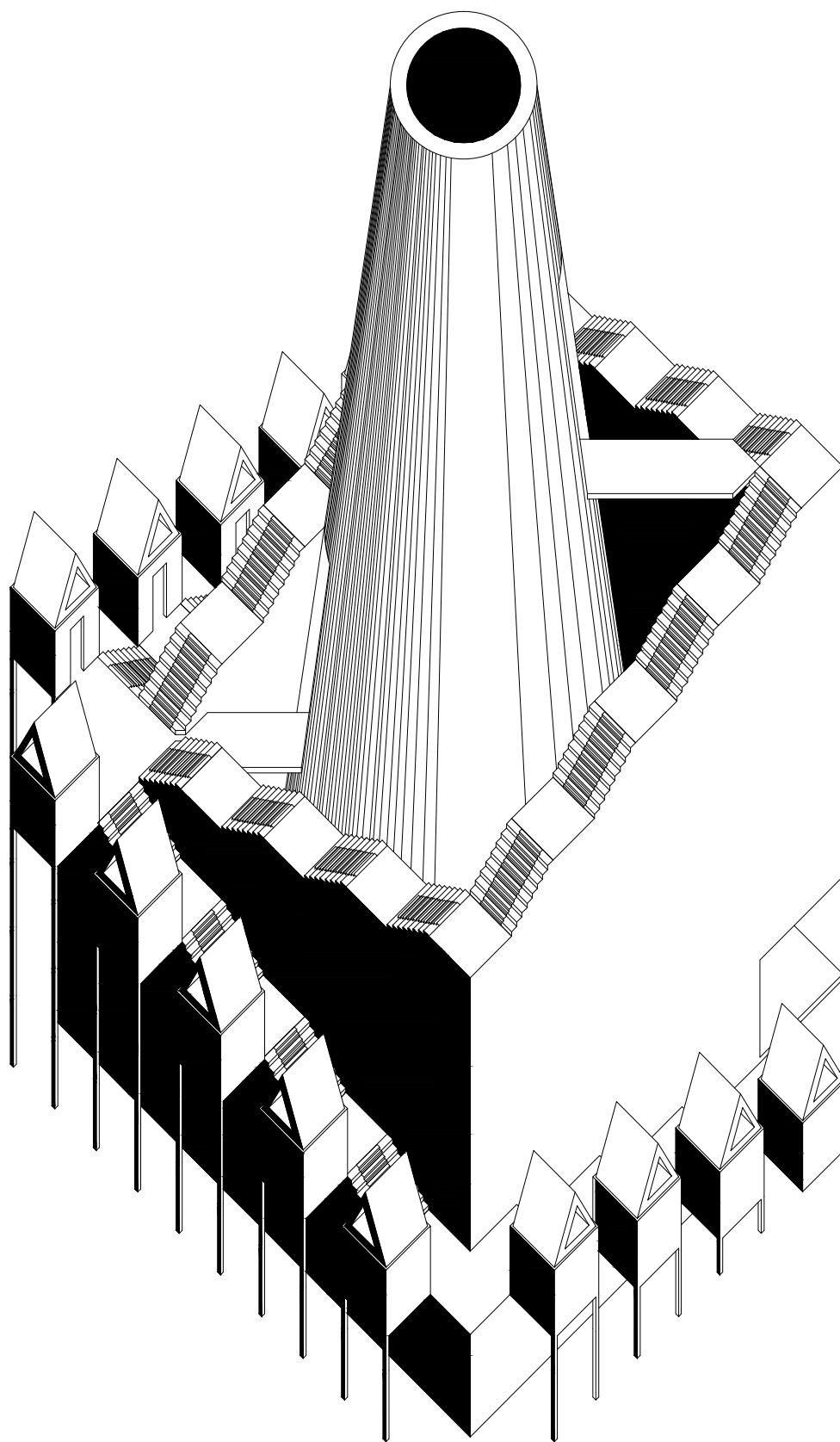


Margotte Lamouroux, claustrophobie & infini

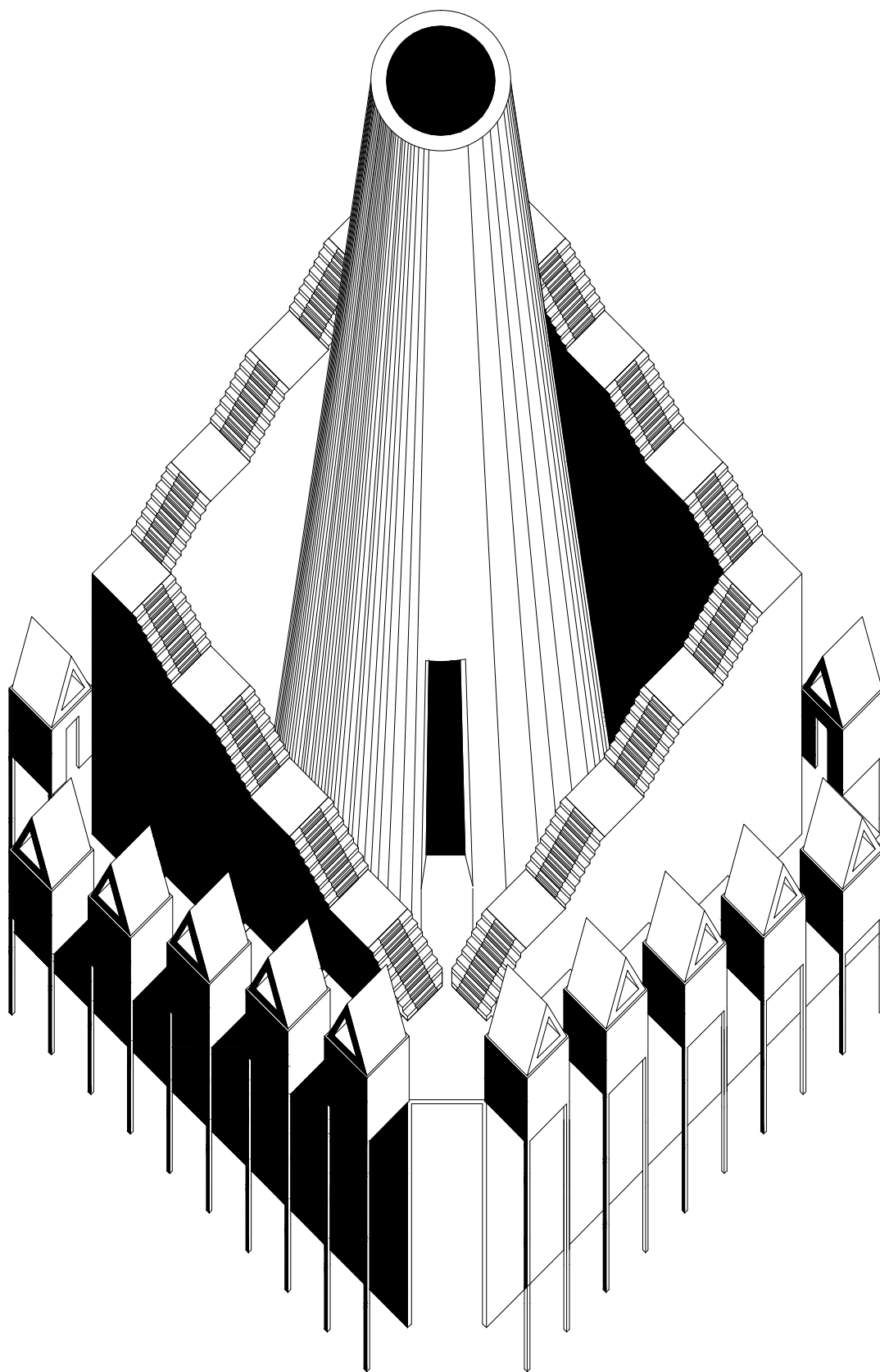




Margotte Lamouroux, claustrophobie & infini



Margotte Lamouroux, claustrophobie & infini



Margotte Lamouroux, claustrophobie & infini

HORS D'ATTENTE

Léa Sattler

Comment penser un morceau d'architecture avec cet unique énoncé : l'attente ? Comment capturer l'un dans l'autre deux états : l'attente dans un lieu, et l'attente dans le processus de pensée et de création architecturale ?

Dans un premier temps, avant de rentrer en projet, il s'agit d'établir une famille de dispositifs architecturaux susceptibles d'entrer en résonance avec une situation d'attente. La perception que l'on a de l'architecture lors d'une longue attente évolue selon plusieurs mouvements. Il y a tout d'abord ces moments où l'environnement renvoie sans cesse un écho au motif d'attente, en suggérant un événement tout en l'empêchant – comme l'ironique cheminée de la terrasse de l'appartement Beistegui de Le Corbusier, évoquant la contemplation d'un feu absent. Puis, via tous les dispositifs de mise en tension de l'espace, lascives perspectives, cadrages intenses, labyrinthes, ou une polarisation de l'espace en un point focal qui happe l'attention de manière plus ou moins incidente, l'architecture devient elle-même attente, se substituant au motif original – suspens. Le troisième mouvement de l'attente, l'oubli du motif initial, bouleverse toute hiérarchie dans la perception spatiale, fusionnant proche et lointain, détail et grandes lignes sous l'emprise de la rêverie. L'architecture fait écho à ce phénomène via tous les dispositifs qui mettent en danger le statut d'un élément architectural et transfigure par petites touches inquiétantes ou désabusées un ordre en apparence établi: à travers l'expression d'une vanité soudaine, comme les volées d'escaliers de Siza qui se terminent brusquement en ne menant nulle part, ou encore un jeu d'échelle, donnant par exemple cette ampleur dérangeante à l'escalier de la bibliothèque laurentienne de Michel-Ange, monumental, mais encaissé par l'espace alentours. Evanouissement soudain d'une tension créée – détente.

Dans un second temps, pour penser le projet lui-même, il s'agit de recréer dans le processus des conditions d'attente : de faire le vide. Un projet d'architecture est la rencontre entre un énoncé conscient, qu'incarnent programme ou contraintes en tout genre, et une émotion, un désir, souvent pudiquement appelés intentions. Comment penser un morceau d'architecture si l'énoncé conscient est réduit à un strict minimum – par exemple, à l'atome architectural indivisible : un élément typologique ? Telle a été la méthode qui utilise un paramètre d'une fixité et d'une variabilité infinie – un type architectural – pour mettre en marche une immense dérive. Partir d'un élément générique, au sens à la fois obsédant et évident, et le détourner sans cesse, le sonder. Ce travail se fait via un double jeu de conscience et d'oubli ne consistant pas en un simple aller-

retour, mais en un échange d'amplitude, de croisements de deux phénomènes contenus l'un dans l'autre. Il y a d'abord la mise en place d'un système de dessin, l'établissement de règles qui, se suffisant à elles-mêmes, se déconnectent en une hypnotique abstraction, et finissent par devenir un ensemble tyrannique et alambiqué – l'aboutissement final étant cette manière qu'a le dessin de sombrer dans une sorte de tautologie, emporté par son emballement mécanique, ayant pour seul moteur cette injonction de continuer à dessiner. Mais la logique de départ façonne progressivement son propre oubli : elle est déformée en une étrange hallucination, comme un objet, qui, à force d'être dévisagé, perd tout sens commun pour revêtir un aspect inédit. Métamorphose à force d'un regard fixe, migration vers l'inconnu à travers cet enfermement délibéré du dessin dans une répétition lancinante, à travers ce retour sans cesse à un élément de typologie qui à force d'épuisement, est devenu muet tout en continuant de miroiter... L'imaginaire se déploie précisément à travers cette rétention tyrannique de l'imagination. Souterrainement, s'est produite une puissante extraction de sens, une récolte d'éléments de langage architectural, de symboles épars, une production d'associations débridées, qui apparaissent, révélés à la toute fin.

corpus.arch.#1

Écho

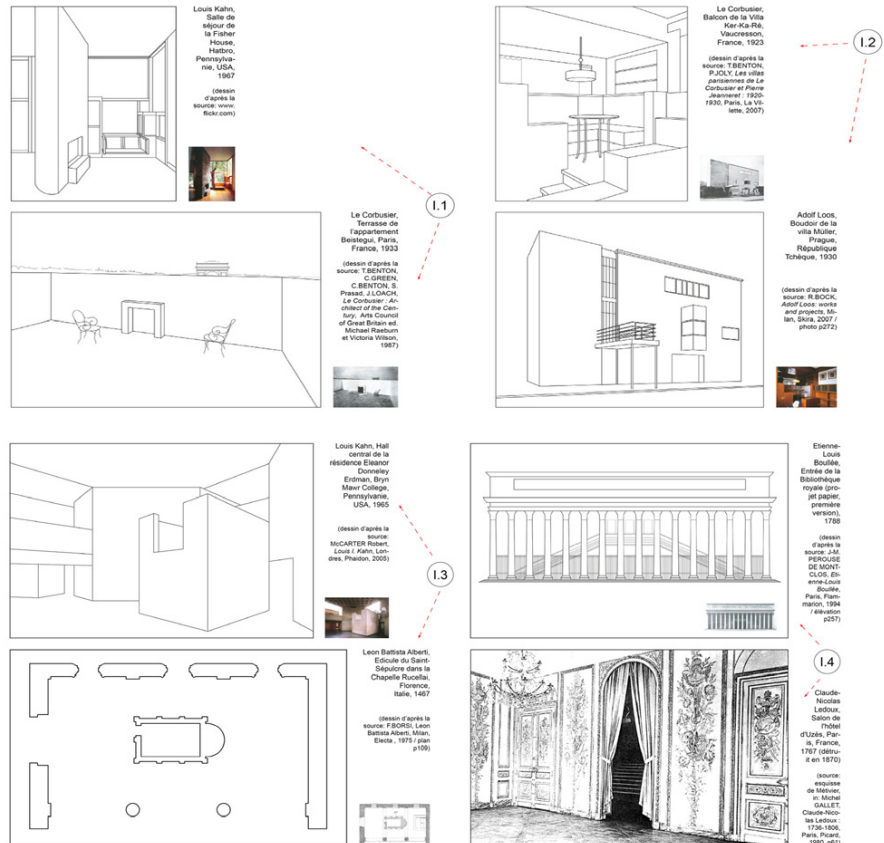
Ressac
du motif de l'attente
par l'architecture

CONTEMPLATION
- suggérée/empêchée

MOUVEMENT
- suscité/bloqué

CURIOSITÉ
- créée/inassouvie

ÉVÈNEMENT
- mis en scène/censuré



corpus.arch.#2

Subtilisation

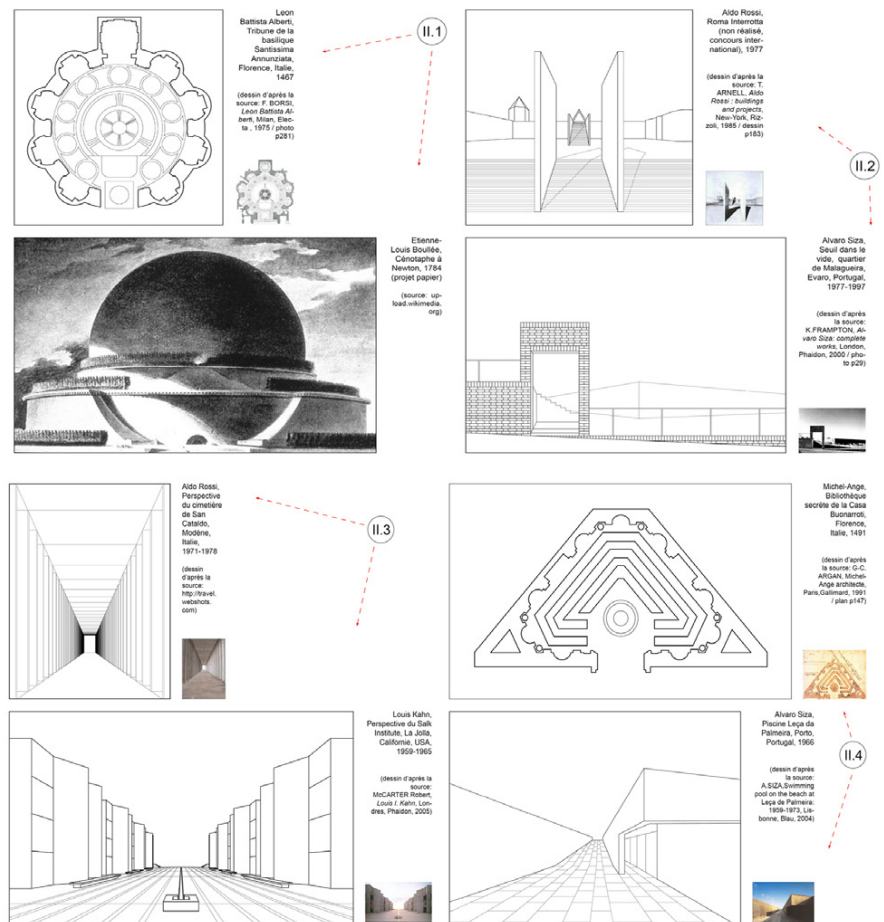
Transfert
du motif de l'attente
dans l'architecture

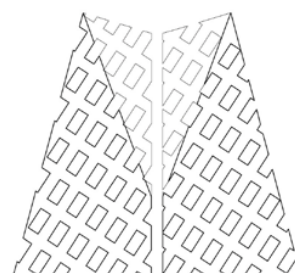
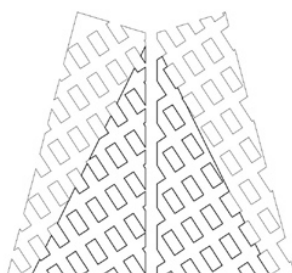
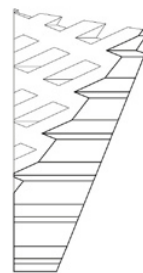
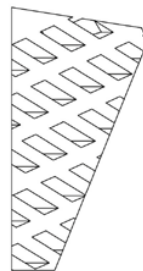
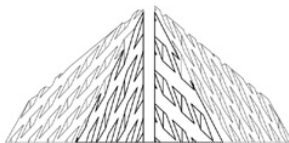
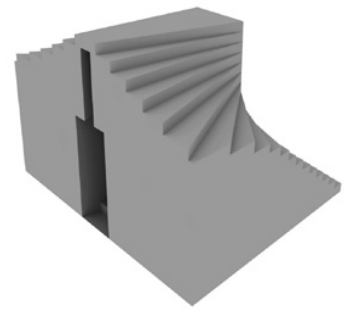
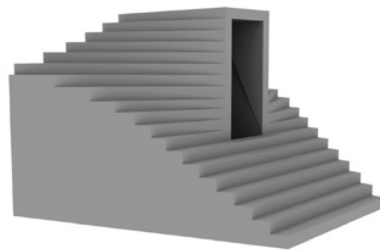
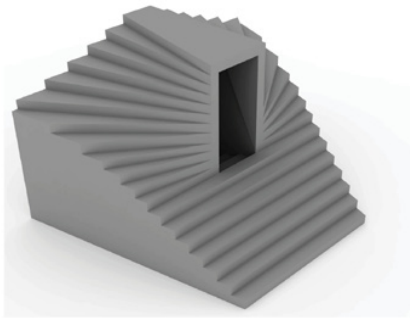
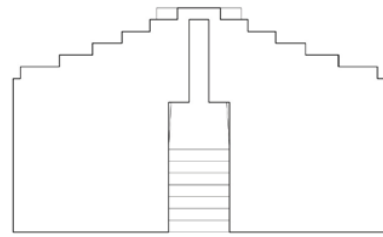
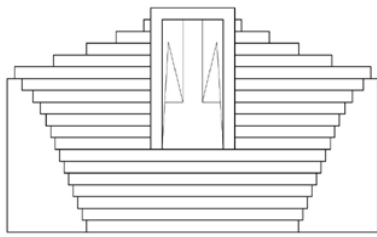
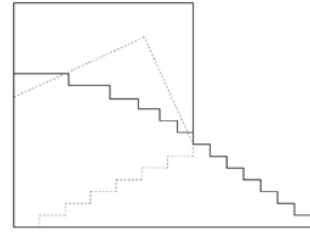
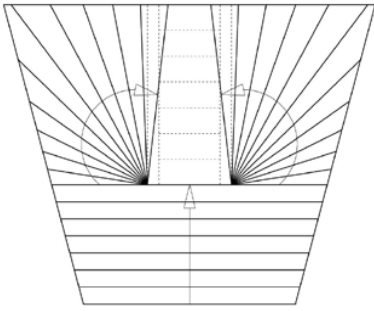
CENTRALITÉ
- point de convergence

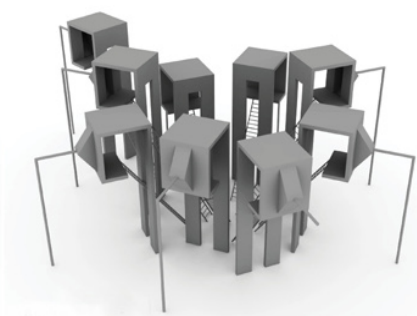
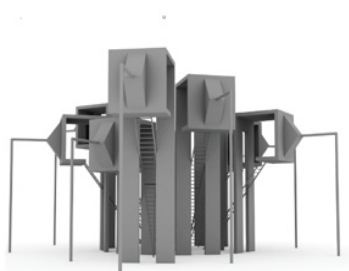
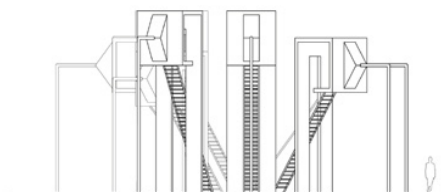
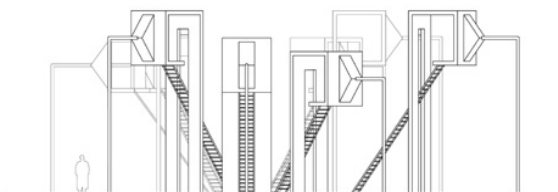
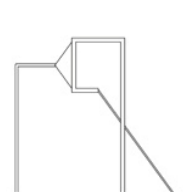
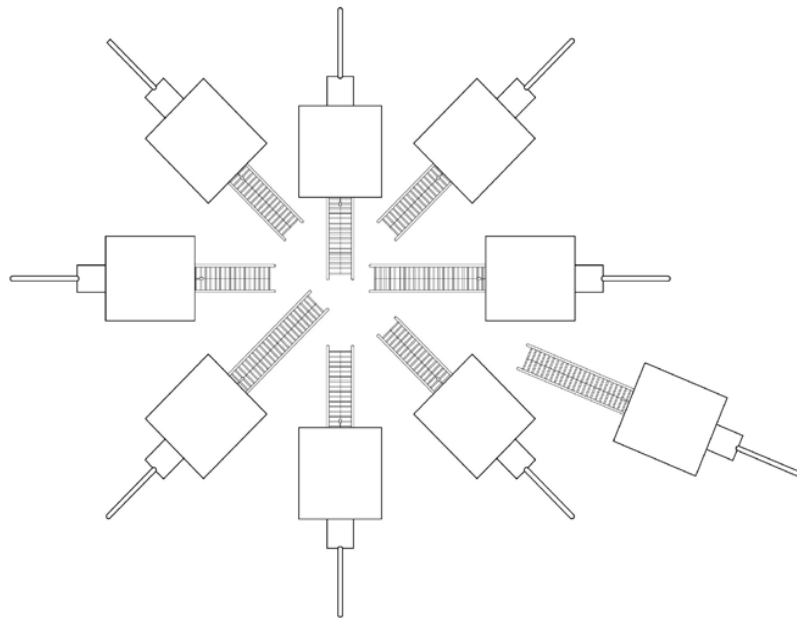
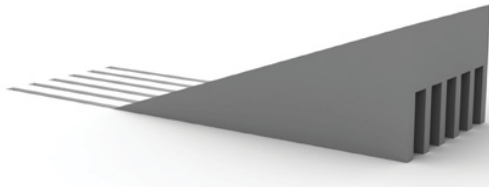
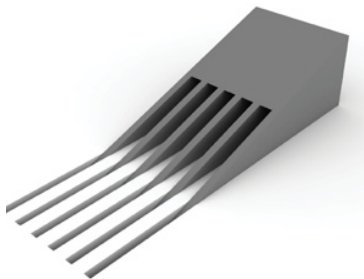
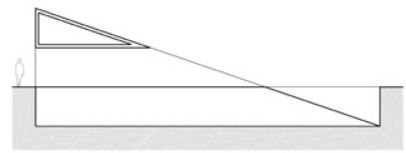
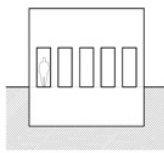
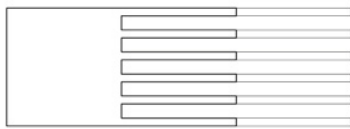
CADRAGE
- point focal

PERSPECTIVE
- point de fuite

LABYRINTHE
- point caché







OBJETS PARTIELS

Marc Leschelier

Cette recherche, intitulée objets partiels, articule deux approches de la conception architecturale et tente par cela d'expérimenter les rapports entre intuition et logique. Certains de ces thèmes ont été abordés dans les travaux de l'architecte américain, John Hejduk, et dans un premier temps, tout comme dans ses recherches, il fut question de faire émerger, par la réitération de croquis, des agencements intuitifs entre des éléments architecturaux. L'œuvre d'Hejduk est une énorme collection de dessins à la main. Au milieu des années 80, celui-ci écrit dans un texte célèbre (*Thoughts of an architect*) : « les croquis d'architecture sont des apparitions ». Les correspondances entre, le projet architectural et l'émergence des moments irrationnels comme l'intuition, l'idée ou justement ces apparitions, demeurent par manque de moyens, le plus souvent injustifiables. Il existe par conséquent dans cette recherche une volonté de mettre l'intuition au premier plan et pratiquement de l'instaurer comme méthode, puis d'en décrypter ses propres mécanismes.

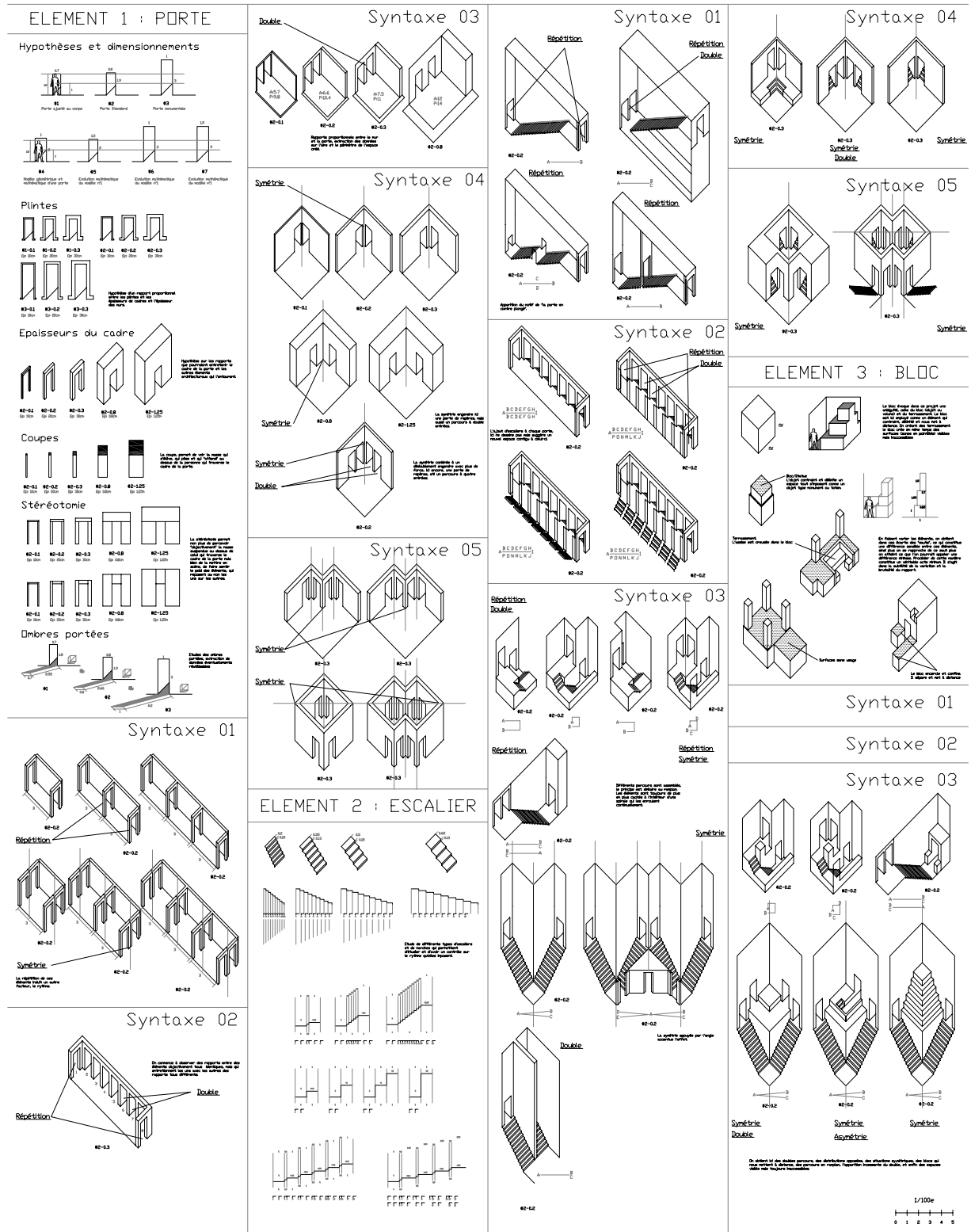
Le projet propose dans un deuxième temps de construire le passage de l'irrationnel à la logique et ainsi de reformuler les apparitions à l'intérieur d'un système dont les fonctionnements seraient clairement explicités. Il s'agit, par conséquent, de rendre justifiable la formations d'éléments irrationnels puis d'en déduire des principes qui seront réintroduits dans le système.

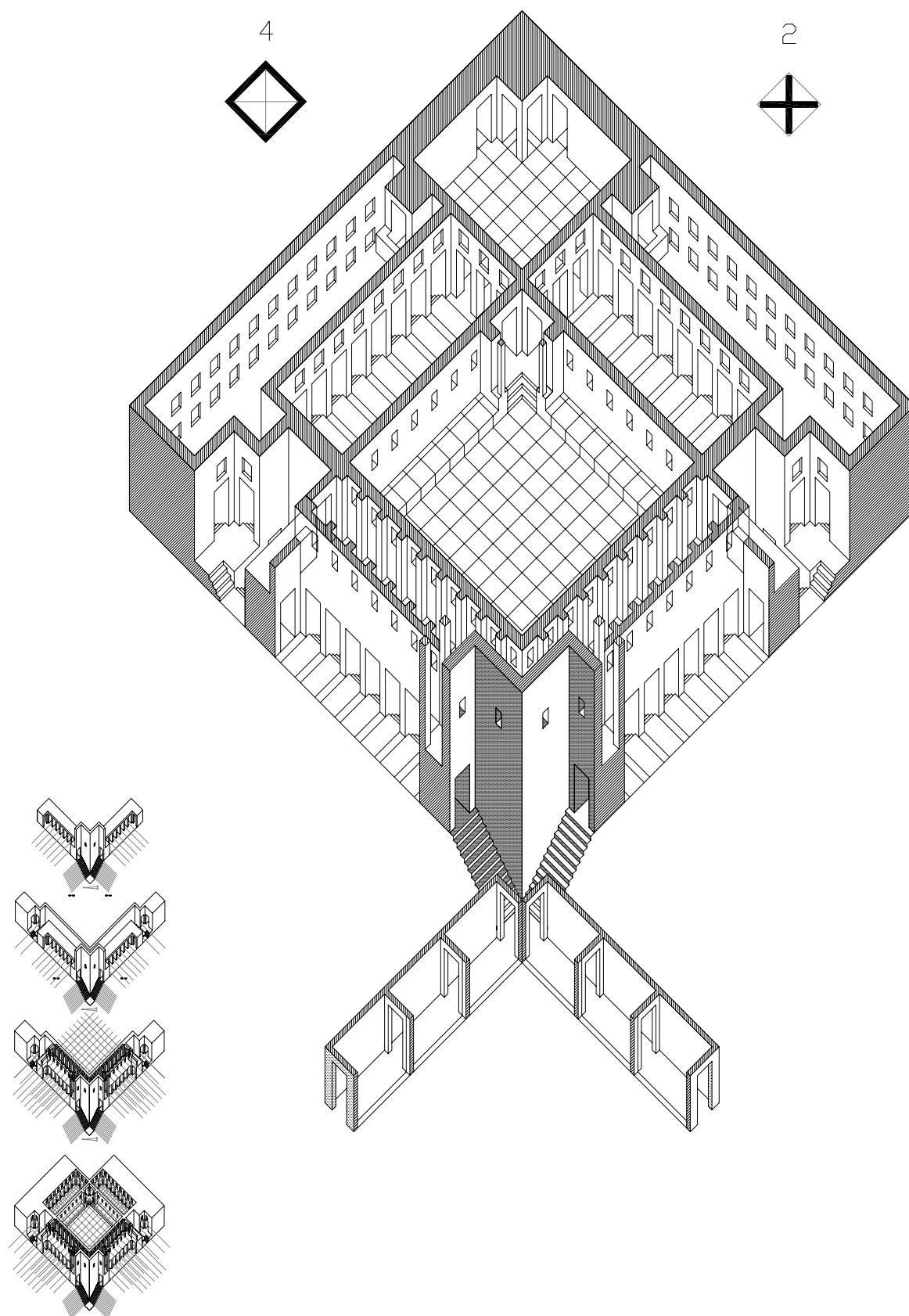
Afin qu'une recherche intuitive et spontanée puisse se formaliser en un édifice, c'est-à-dire, qu'elle trouve la forme d'un objet qui traverse le temps, il faut épuiser les formes par la répétition pour tenter d'en extraire le dessin le plus impersonnel possible, et par conséquent le plus architectural. Le procédé projectuel est alors rythmé par la destruction systématique des présupposés d'origines, passant de l'irrationnel à la logique, de l'intuition aux agencements systématiques, du personnel à l'impersonnel, du spontané à la recherche de formes intemporelles. Le scénario de la recherche se termine par conséquent sur une critique de l'intuition comme finalité du projet architectural, mais propose une méthode qui articulerait la verticalité de l'intuition et l'horizontalité des propositions logiques.

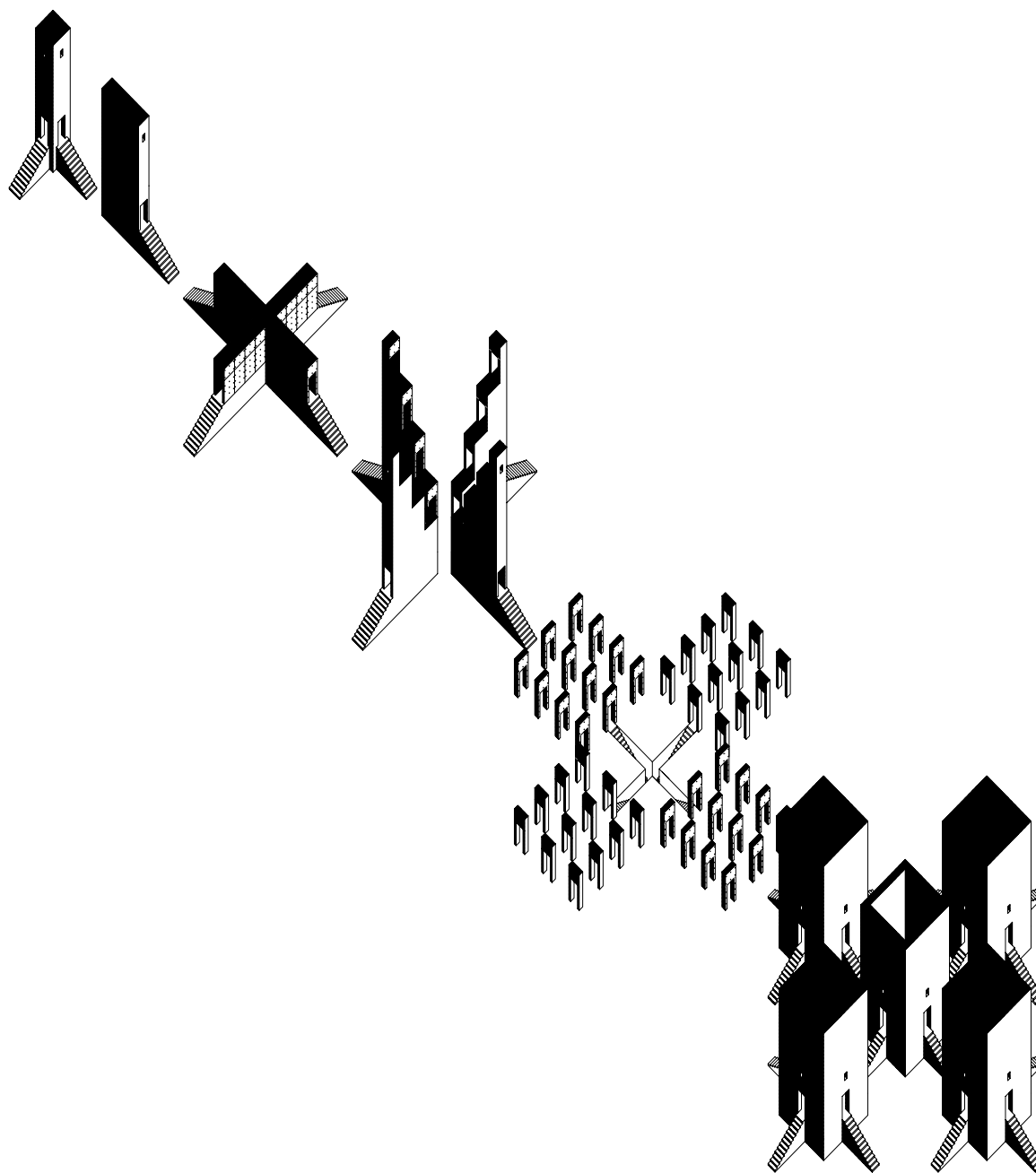
Les objets architecturaux obtenus à l'issu de ce processus réunissent de manière contradictoire un caractère systématique et singulier. Les deux approches opposées ont en rapport le caractère répétitif qui fut utilisé comme moyen pour sonder les formes architecturales. Cette recherche dessine un rapport intérieur avec le langage architectural et permet de pénétrer au sein des logiques qui agencent les éléments entre eux, aussi bien dans l'espace physique que dans l'espace mental.

"One aspect of the first step was an attempt to reduce or unload existing meaning of form dictated by fonction so that the forms could be seen as a series of primitives marks."
Peter Eisenman in *Cardboard Architecture, Inside Out*, Selected writings, 1963-1988.

ELEMENTS PRIMITIFS 1







Postface

Nicolas Duru

Voici une série de planches de dessins d'architecture tout à la fois délirante, ludique, cauchemardesque et d'un sérieux "monumental". Ces espaces théâtraux, oniriques, absurdes et en même temps étrangement organisés en système, laissent à imaginer que nous évoluons au milieu d'usines désaffectées dont on ne saurait bien interpréter l'utilité des volumes et des distributions, les machines ayant disparu. Des ouvriers, en un temps révolu, s'activaient, montaient, descendaient, escaladaient, actionnaient des bras de levier, assemblaient peut-être à la chaîne des morceaux d'objet vomis avec rythme par le cœur de l'édifice. Fournaise des moteurs, vacarme des engrenages mécaniques, fraîcheur des entrepôts de stockage... Sommes-nous dans les meuneries de Barbegal ou dans le Désert Rouge d'Antonioni, après que les techniciens aient en partie démonté les décors ou les barbares chassé les derniers esclaves qui s'activaient à moudre le grain ? Silence. Giorgio de Chirico active sa palette chromatique. Escaliers infernaux, tours, cheminées colossales, structures de poteaux et de poutres, machine de théâtre, envers d'un jardin ou palais fantastique dépouillé de ses ornements et de ses plantations, le spectateur devient promeneur, fugitif ou statue de commandeur, Sisyphe ou Dédale. Souvenir de lieux entraperçus en rêve ou dans la réalité, chaque combinaison axonométrique interpelle notre for intérieur : la fenêtre qui donne sur une cour où jouent des enfants, la coursière qui conduit à une terrasse où pend du linge, le portique dont on entrevoit, au bout des colonnes, le croisement de deux rues, comme lors d'une promenade nocturne à Bath ou Bologne. Rendez-vous amoureux, scène de crime, contraste des espaces déserts d'où surgissent des acteurs. Atmosphères « métaphysiques ». Suspens. Ce pourrait être de simples alignements de piliers en bois datant du Moyen-Age ou d'élégantes colonnes doriques, le décor factice d'une mise en scène, mais ici les étudiants ont réduit chaque élément architectural à sa plus simple expression, en faisant abstraction de tout développement architectonique, de toute hiérarchie classique, si ce n'est un triangle au dessus de deux poteaux, à la manière d'un fronton. Les effets miroirs et les analogies automatiques suggèrent des effets de symétrie ; les répétitions obsédantes d'éléments architecturaux procure une apparente eurythmie. Les représentations en vue isométrique accentuent l'effet. Du bâtiment blockhaus aux structures squelettiques d'un échafaudage en béton armé, chaque combinaison interpelle le spectateur visiteur au delà de la définition graphique des dessins, au delà de l'organisation souvent absurde et grandiose de ces constructions.

Ces imbrications, ces répétitions, ces empilements architecturaux interpellent notre imaginaire et nos souvenirs car leur forme et leur programme sont indéfinis. Le caractère élémentaire du vocabulaire architectural réduit à sa plus simple syntaxe réduit toute architectonique et nous place au delà d'une appréhension chronologique de l'histoire des formes. Chaque agencement pourrait recevoir un décor ou se suffire à son dépouillement. Nous ne lisons pas la « porte », nous lisons tout ce que peut supposer la porte dans notre imaginaire : sa matière, sa forme, ses dimensions, l'expérience que nous avons des portes. La porte du bureau, de la maison, du temple en ruine, de l'école, de l'hôpital, de la prison ou encore, si elle existe encore quelque part, de la ville. En bref, ce que personnellement nous « attendons » d'une porte. Ceci laisse à penser qu'une porte est une porte et non pas un trou dans un mur comme le serait aussi une fenêtre, une meurtrière ou la brèche d'un obus dans un mur... Ou un trou dans du gruyère rouge.

Le lieu, qui fait signe par la reconnaissance des ingrédients architecturaux élémentaires (le triangle du toit, le « i » du pilier ou de la colonne, la porte, le mur...), laisse peu à peu place à un imaginaire tout à la fois fantastique et ordinaire ; car se sont bel et bien des hommes qui par leurs émotions « vivent » là et rêvent, dessinent ou regardent. N'est-ce pas nous-mêmes qui pourrions hanter ces lieux dont les dispositions spatiales, aussi incroyables soient-elles, convoquent la mémoire ? C'est dans ce sens, peut-être, que cet exercice est magique et « fascinant ». Il rend hommage aux acteurs de la *Tendenza* et à Aldo Rossi plus particulièrement.

Voici, au delà de son caractère hermétique, un exercice d'architecture « suspendu » : il me semble que l'objet traité n'est pas d'entraîner le futur architecte à créer des espaces « oppressants et angoissants », suggérant la « claustrophobie ou l'infini », « l'angoisse et la plénitude », « l'absence ou le démembrement », « l'épuisement », « la frustration et la bifurcation », « la chute et la finitude », « la menace », « l'harmonie et la rupture »... Cet exercice nous invite plutôt à saisir les moteurs intellectuels et psychologiques qui engendreront la forme d'un projet architectural. A partir d'un programme donné, c'est en effet l'esprit qui, par le jeu de la raison et de ses errements, organise les circulations du projet architectural, compose les distributions et les façades, et par delà les affects personnels et notre histoire collective, mobilise le choix de l'architecte.

L'évocation du « suspens » par une série de « tonalité affective » interrogera sans doute le futur architecte sur les conséquences émotionnelles vécues par les individus qui seront contraint d'habiter un jour ses projets. « Le sommeil de la raison enfante des monstres ». Un bâtiment ne peut se cacher dans un placard comme une vulgaire cafetière démodée. Les maisons ne se déplacent pas encore dans les airs. L'architecture ne peut se réduire à un objet design ou « phantasmé » par son auteur. De la sorte, les thèmes poétiques mis en scène sur ces planches ont pu interroger l'étudiant sur la nécessité ou non d'une « architectonique de la ville »¹ et le devoir d'être en mesure un jour d'« édifier »². Dans tout projet architectural, doit-on distinguer une porte d'une fenêtre ? Doit-on distinguer une fenêtre d'un orifice quelconque ? Doit-on distinguer une porte d'entrée d'une porte de service ? Une ruelle d'une avenue ? La ville

de la campagne ? Le haut du bas ? Le contingent du nécessaire ? L'harmonie du chaos... En bref, saurons nous interpeler la mémoire et établir un langage avec nos semblables ?

Enfin, dessiner des enfilades de poteaux, des escaliers, des fenêtres et des portes, des distributions et des compositions « mythiques » ou d'une « langue morte »³, aussi rudimentaires soient-ils, n'est-ce pas tout aussi pertinent et plus amusant que de manipuler des concepts abstraits qui font l'apologie de la technologie et perpétuent l'industrie productiviste du bâtiment et l'autisme bruyant de l'architecte d'aujourd'hui ? Doit-on continuer à encourager nos modes de productions modernes à l'heure de la décrépitude de notre environnement ? Dans ce sens, cet exercice est subversif, passéiste et révolutionnaire tout à la fois.

¹ Page 193, Karel Kosik , « La Ville et l'Architectonique du Monde » in Prétempête hiver 2003 2004. Edition de l'Université Paul Valéry, Montpellier 2004.

² Françoise Choay, *Le De re aedificatoria et l'institutionnalisation de la société* in Les Cahiers de l'Ecole d'Architecture de Saint Etienne, publication de l'Université de Saint Etienne, 2006.

³ Page 17, Giorgio GRASSI, *Architecture Dead Language* (1979), Electa éditeur, Milan, 1988.



Soreto, 2009