

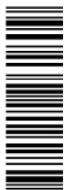
Qu'est-ce que le projet d'architecture, et comment le concevoir ? Oscillant entre réflexions théoriques et conseils pratiques, « ce guide » accompagnera les concepteurs, qu'ils soient étudiants, jeunes praticiens ou chercheurs en architecture.

Au fil de 26 petits chapitres illustrés, il cherche à expliciter les différentes problématiques posées par le processus de conception, et à soulever, à l'occasion, quelques stratégies et tactiques à mettre en œuvre pour s'y confronter.

Mathias Rollot est architecte, docteur en architecture et maître-assistant associé à l'ENSA Montpellier.



10 €



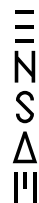
9 782912 261809

ISBN : 978-2-912261-8-09



Mathias Rollot


La conception architecturale



La conception architecturale

Méthodes, réflexions, techniques

Mathias Rollot

 Éditions
de l'Espérou





La conception architecturale

Méthodes, réflexions, techniques

Mathias Rollot

Illustrations : Vincent Pedreno



Éditions
de l'Espérou

Toutes les illustrations ont été réalisées par Vincent Pedreno pour l'ouvrage de façon inédites, à l'exception des collages *Lozère* et *Le repas du Yéti*, p.115, issues des archives personnelles de Vincent Pedreno. Voir https://www.instagram.com/monsieur_stickman/

Directeur de publication
Alain Derey

Coordinatrice éditoriale
Élodie Cerdan

© Éditions de l'Espérou, 2017
ENSAM, École nationale supérieure d'architecture de Montpellier
179 rue de l'Espérou, 34093 Montpellier cedex 5
www.montpellier.archi.fr

7	Avant-propos
15	Introduction Penser la discipline et sa pratique
27	Première partie Réflexions thématiques, méthodes, analyses
131	Deuxième partie Stratégies et autres techniques brèves
187	Ouverture L'infini, l'ouvert, la folie



L'architecture, comme l'a remarquablement synthétisé Frank Lloyd Wright, *c'est transformer une pierre sans valeur en pépite d'or*¹. Cela est entendu, mais la question reste entière : *comment faire* ?

Ouvrage de recherche sur les processus de conception architecturale à destination des étudiants en École nationale supérieure d'architecture (ENSA), ce petit livre est pensé comme un guide pratique de la conception, autant que comme un

¹ Cité par Alvar Aalto : « J'étais un jour à Milwaukee avec mon vieil ami Frank Lloyd Wright. Il y a prononcé une conférence qui commençait par ces mots : « Mesdames et messieurs, savez-vous ce qu'est une brique ? C'est un petit objet ordinaire sans grande valeur, qui coûte 11 cents, mais qui a une particularité extraordinaire. Donnez-moi une brique et elle vaudra son pesant d'or. » C'était la première fois que j'entendais quelqu'un parler de manière aussi directe et percutante, en public, de ce qu'est l'architecture. Celle-ci consiste à transformer en pépite d'or une pierre sans valeur. », Alvar Aalto, *La table blanche et autres textes*, Marseille, Parenthèses, 2012, p. 173.

outil d'approfondissement théorique. De différentes manières, il s'interroge : comment aborder le large et complexe panel de problématiques qui peuvent se poser à l'étudiant en architecture confronté à la pratique de la conception de projet ? Son hypothèse est que, par-delà les stratégies pédagogiques discrètes des enseignants, par-delà les techniques inavouées de chacun, par-delà les secrets, les gênes et les tabous même, des formulations objectives peuvent être partagées par écrit pour le plus grand intérêt de tous. Ce qui, certes, n'est pas sans risque ; mais semble devoir être accompli tant le sujet – qui concerne pourtant le cœur absolu de notre savoir-faire – reste désespérément peu fréquent dans les publications de recherche actuelles.

Ainsi à voir comme un petit outil d'accompagnement pragmatique à l'heure des transitions numériques, écologiques et économiques multiples, le texte est pensé et rédigé en complément des ouvrages de théorie de la pédagogie existants. Plus simple, plus direct que ces derniers toutefois, il voudrait constituer un travail qui ambitionne, pour une fois, de contribuer à l'état de l'art scientifique sur le sujet, tout en s'adressant aux premiers intéressés. Autant que faire se peut, il tentera donc de parler à ceux qui, entrant en ENSA, n'ont encore jamais conçu de projet, tout autant qu'à ceux qui, bien que plus avancés, peuvent parfois encore connaître le phénomène de la « page blanche » : que faire quand on ne sait pas par où démarrer ? Qu'essayer pour décoincer une conception qui semble bloquée ? Comment stimuler sa créativité, son désir de faire ? Et finalement, comment faire avec *soi-même* - meilleur allié et pire ennemi à la fois de tout concepteur...

En cela, ce travail n'a pas vocation à former de « bons professionnels », pas plus qu'il n'est un guide pour « réussir » ses années à l'école. Il voudrait plutôt constituer une introduction à l'architecture comme discipline, sur laquelle on pourra se pencher pour différentes raisons : par nécessité ou par curiosité, pour aller plus loin aussi bien que pour mieux redécouvrir ce que l'expérience a déjà appris... C'est de la sorte que sont regroupés ici conseils et méthodes, théories et propositions libres sur la conception, au sein d'un texte qui essaye de démontrer systématiquement des raisonnements construits, aux axiomes explicites, et aux arguments référencés. J'espère sincèrement qu'il saura être stimulant pour chacun.







Penser la discipline et sa pratique

Introduction



Parler « scientifiquement » de conception, est-ce vraiment possible ? Il est courant d'entendre que « chaque concepteur a ses propres méthodes, implicites et inconscientes à la fois ». Toutefois, il me semble qu'au cours de l'histoire, un certain nombre de méthodes ont été explicitées, transmises *dans* et *hors* les écoles d'architecture, et qu'une grande part d'entre elles pourraient aujourd'hui être vues comme partagées par un grand nombre de concepteurs. Dessiner et redessiner le **contexte** par exemple, depuis un ou plusieurs filtres de lecture (densité, morphologie, systèmes de mobilité, etc.), et y déceler des *figures* émergentes est une technique fréquemment rencontrée. Penser l'*archétype* du programme, et positionner sa conception face à ce modèle canonique, est une autre méthode utilisée par plus d'un architecte. Pour une grande partie de

la profession, l'enquête de terrain, la rencontre avec les clients ou les habitants, le paysage, l'atmosphère, le climat et le type de sol particulier même d'un site seront des outils incontournables de conception du projet. D'autres voudront penser qu'il est possible d'exprimer le projet en terme de *diagnostics*, d'*objectifs*, et de *propositions* – et travailleront alors à l'architecture comme un médecin à son analyse, ses prescriptions et son ordonnance. Ailleurs, de grandes communautés de praticiens mettront plutôt en avant que c'est l'expérimentation à « l'échelle un », ou la rencontre avec les artisans et leurs savoir-faire, les ressources naturelles et filières locales, qui seront les plus grands moteurs du projet. D'autres encore préféreront partir d'une notion intellectuelle, abstraite, conceptuelle, ou philosophique, pour stimuler la créativité de projet : ainsi des recherches-actions partent-elles de l'idée de *sacré*, de la notion philosophique d'*attente* ou de l'abstraction du *passage*, pour générer des réponses inventives¹. Toutes ces méthodes sont opératoires, validées mille fois par l'expérience de nombreux praticiens, enseignants et étudiants comme des moteurs de projets. Sont-elles alors « propres à chacun », ou « partagées par tous » ? Là n'est pas la question me semble-t-il, l'important étant plutôt de voir en quoi chacune de ces stratégies peut être analysée, et surtout partagée au sein de la communauté, comme une technique objectivable, une stratégie de conception valable, opérante, stimulante, créatrice.

¹ C'est la stratégie utilisée par bon nombre de concours d'architecture pour faire répondre les participants (ainsi par exemple le célèbre concours européen European thématise-t-il chacune de ses sessions pour stimuler la créativité des candidats). Et il ne fait aucun doute que nombre d'architectes l'utilisent pour leurs propres projets.

C'est dans cette optique précise que sont ici déployées et questionnées quelques-unes de ces méthodes. Les cas choisis seront, bien sûr, à considérer donc comme des cas particuliers au sein d'une vaste multitude. D'un côté, ils ont été choisis pour leur valeur de *techniques de conception*, en ce sens notamment qu'ils me semblent pouvoir être appelés au secours en cas de page blanche dans le processus, comme des catalyseurs d'avancement, des porteurs d'alternatives et d'ouverture d'esprit. Et d'un autre côté, ils ont été écrits, aussi, en réponse à un manque constaté de littérature les concernant. Non simplement présentés comme des solutions et méthodes théoriques et pratiques, ces éléments sont analysés et creusés, débattus et approfondis au sein de chaque chapitre : on profite de la sorte de chacune de ces occasions pour questionner, mettre en garde et expliciter au mieux.

En ce dernier sens, cet ouvrage s'affirme dans sa première partie comme une brève théorie de la conception architecturale ; une introduction à l'idée de l'architecture comme discipline.

Cette première partie est une enquête sur les différents territoires par lesquels peuvent passer les concepteurs. Ces champs seront à lire comme des hypothèses conceptuelles sur ce que peut signifier « concevoir », mais aussi comme des aides pragmatiques voulant clarifier le processus, le rendre lisible, intellectualisable, manipulable et en dernier lieu mieux maîtrisable donc. Treize thématiques y sont déployées comme autant de façons de repenser ce que signifie « faire (du) projet ». Au travers de ces questions, le texte est appuyé et référencé par une vaste bibliographie de recherche allant de

l'*architecturologie* à la philosophie en passant par la littérature écrite par les concepteurs eux-mêmes. Elle apporte d'une part à l'ouvrage rigueur, honnêteté et explicitation intellectuelle, et permet d'autre part aux étudiants curieux d'aller plus loin dans la réflexion sur chacun des sujets abordés. Cette partie est aussi illustrée par de petits croquis, schémas et diagrammes, qui tentent de soutenir les idées développées par l'écrit ; et aident peut-être, dans le meilleur des cas, à leur bonne compréhension. Les illustrations ont été réalisées par Vincent Pedreno, étudiant de Master 1 à l'ENSA Montpellier, grâce au soutien de l'école et des éditions. Elles illustrent, explicitent, accompagnent et portent même, un texte qui resterait incomplet sans elles, et sont à prendre comme des éléments de langage d'une importance équivalente au texte lui-même. J'espère qu'elles sauront aider à visualiser ce que parfois les mots n'auraient pas su exprimer clairement.

Mais alors, et si rien de tout cela ne marche ? Si la théorie reste désespérément obscure et que l'épistémologie ne sait intéresser, si les réflexions semblent lointaines, les chapitres toujours trop longs et barbants, et en définitive, surtout, que la feuille reste trop désespérément blanche ? Alors pour suivre, une deuxième partie proposera quelques remarques et conseils plus personnels, et plus brefs. Adressées au lecteur d'une manière résolument plus directe et beaucoup moins scientifique, ces treize techniques brèves sont présentées comme autant de trucs et astuces libres. Modestes, j'espère qu'elles sauront être utiles et agréables à la fois.

Les chapitres qui constituent ces parties ne cherchent pas à prétendre constituer les seules façons de faire. Ils cherchent à s'affirmer plutôt comme des éléments simplement valides, des analyses valables, des pistes possiblement utiles à lire – pour l'étudiant comme pour l'architecte praticien ou l'enseignant, participant, de la sorte, à la construction d'une théorie de la pédagogie du projet architectural toujours manquante à l'heure actuelle.

TROIS REMARQUES

Premièrement, à propos du sujet de l'ouvrage et de sa destination. L'écriture s'adresse aux étudiants en école d'architecture sans restriction de niveau. D'une part, parce qu'à l'évidence de vastes disparités de niveaux et d'acquis sont à l'œuvre, et qu'il ne pouvait être envisageable de considérer comme systématiquement « acquise » ou « restant à acquérir » une compétence particulière à un niveau d'étude donné à l'échelle nationale. Et d'autre part, parce que de nombreux étudiants semblent acquérir tout au long de leurs études des compétences qu'ils ne théorisent pas et dont ils n'ont donc pas pleinement conscience. En cela, il peut être utile de leur proposer un temps de réflexion, de recul et de théorisation sur ces processus de conception et leurs complexités. Autrement dit, peut-être : que l'on soit à peine entré à l'école ou qu'on en soit sorti il y a peu, peu importe, il est toujours bon de relire des choses que l'on sait déjà, ne serait-ce que pour bien les assimiler, et pour pouvoir mieux les formuler soi-même.

Travaillant simultanément à une forme de clarté et une grande portée de propos, l'ouvrage a l'ambition d'être valable pour toute échelle de « projet » (architectural, urbain, paysager), et pour toute « école de pensée » architecturale. Car, en oscillant entre théorie des processus de conception d'un côté, et conseils pragmatiques de l'autre, le propos voudrait témoigner des problèmes se posant *justement* aussi bien en projet urbain de Master 2 qu'en projet architectural de Licence 1. Un peu comme un ouvrage « d'aide à l'écriture » qui viserait à être opérant *quel que soit ce que l'on écrit*, ces réflexions et techniques de conception voudraient aider les étudiants en architecture *quel que soit ce qu'ils cherchent à concevoir*. Parce que, par exemple, une capacité d'entrelacement des échelles est requise dans un cas comme dans l'autre, pourquoi vouloir séparer les exercices de conception et les compétences requises par le projet urbain et le projet architectural, sous prétexte qu'ils sont d'échelles différentes ? La pratique de la pédagogie de projet révèle fréquemment que les étudiants y sont confrontés à des problèmes similaires. Même s'ils ne savent pas voir clairement le point commun entre ces deux ateliers de projets...

Deuxièmement, à propos de l'origine et du statut de ce texte. Issu de cinq ans d'expériences pédagogiques en ENSA, ce texte est le résultat de constats et de réflexions personnelles. Synthèse et déploiements des cours donnés à ce sujet dans les écoles de Paris-La-Villette, de Montpellier et de Marne-la-Vallée, il fixe et tente de partager des éléments que je crois utiles pour tous. En cela, il est, certes, le fruit d'un point de vue et d'un parcours personnel. Toutefois, de par les conclusions générales

qu'il saura tirer tout au long de son développement, il ouvrira aussi un certain nombre de points raisonnablement objectifs, partagés par d'autres. Construisant, de fait, un jalon supplémentaire en vue de l'établissement d'une théorie pratique de la conception en architecture, d'une recherche sur le projet lui-même. Pour ce faire, j'ai tenté donc de penser et d'écrire par-delà les approches m'animant personnellement. Je souhaite vivement que le texte sache traduire cette volonté, et parler à ses lecteurs de façon la plus impersonnelle possible. À ce sujet, il faut dire que ce petit ouvrage a bénéficié du soutien des éditions de l'Espérou et du laboratoire LIFAM pour son établissement en tant que projet éditorial et scientifique, mais aussi des retours d'un Comité de Lecture pour son affinage de fond et de forme. Composé pour l'occasion, ce Comité fut constitué d'étudiants en architecture de licence et de master, d'architectes praticiens, et d'enseignants du projet en ENSA. Ils apportèrent à l'ouvrage, par leurs conseils, des retours critiques sur le fond comme sur la forme. Ce qui ne fait en rien reposer les possibles insuffisances de l'ouvrage sur leurs épaules, mais souligne tout au contraire en quoi ses possibles qualités doivent aussi leur revenir.

Troisièmement, à propos de l'objectif de l'ouvrage. Reconnaissons qu'un certain nombre de questionnements seront implicitement soulevés par ces écrits. *Qu'est-ce que le projet : processus ou aboutissement, méthodologie ou ligne d'horizon, idéal ou factuel ? Qu'est-ce que l'architecture : objet ou savoir-faire, conception ou construction ? Qu'est-ce qu'être architecte : métier ou discipline, exercice ou formation ?* Il me paraissait important de préciser ici en introduction que l'enjeu de ce livre n'est pas

de répondre à ces questionnements généraux. Ces derniers ont certes leur valeur - voire leur nécessité même -, mais nous engageraient sur des débats entraînant hors du cadre d'un petit ouvrage à destination étudiante. L'objectif, une fois de plus, est plutôt d'être un instrument pédagogique appliqué et applicable, au service du *faire* qu'il est question de pratiquer, au quotidien, en tant qu'architecte ou étudiant en architecture. Trop nombreuses sont les démarches purement intuitives, les tactiques sans fondations explicites, les essais au hasard. Il n'existe, certes, peut-être pas de modèle parfaitement efficace, et c'est sûrement d'ailleurs une bonne chose. Souhaiter toutefois que la conception en reste à une pure improvisation est encore autre chose. La naïveté a du bon, c'est entendu, et l'absence de dogme a certes le mérite de porter chaque individu à se trouver lui-même en autonomie. Il a, hélas, la fâcheuse tendance à laisser en reste ceux qui auraient plus de mal à « s'inventer architecte » seuls, ceux qui éprouveraient des difficultés pour comprendre de quoi il est question, ceux qui se sentiraient toujours fragiles ou mis en danger à l'approche des échéances de rendu. L'enjeu de toute pédagogie n'est-il pas, *justement*, d'accompagner ceux qui en ont le plus besoin ? En ce sens au moins, la conception de projet mérite, il me semble, un partage plus explicite et plus sincère des techniques de chacun. Echanger à son propos permet de démultiplier les capacités de chacun, autant que de se rendre compte, bien souvent, que nous ne sommes pas si différents que nous pensons. Sans prôner le retour à aucun dogme unique, il s'agit d'accepter ce fait que de nombreux automatismes, stratégies, tactiques et outils véritablement utiles à la conception sont formulables.

L'un des objectifs explicites des ENSA est de co-construire, au fil des années, les moyens de l'autonomie de l'étudiant. De façon qu'il puisse démontrer par la pratique, par exemple au cours du Projet de fin d'études (PFE), qu'il est capable de mener à bien un projet d'une relative complexité, de façon quasi-indépendante, en étant moteur de son avancement, force de proposition et d'argumentation. Cela suppose qu'il ait appris à manier un certain nombre d'outils, de rythmes et délais, de méthodes de conception ; qu'il connaisse les étapes qu'il convient de franchir avant de présenter un niveau d'avancement donné ; qu'il ait conscience de la culture architecturale dans laquelle ce projet prendra place une fois présenté ; qu'il comprenne les critères d'évaluation par lesquels ses futurs confrères et co-citoyens évalueront sa proposition ; et qu'il ait une certaine connaissance enfin de ses propres fonctionnements, modes de productions privilégiés, temps nécessaires de maturation et de production. C'est au sein de ce récit que s'inscrit cet ouvrage modeste, à entrevoir comme un texte à visée « maïeutique » : c'est-à-dire qui essaie de faire accoucher chacun de ce qu'il a à dire, à faire, à proposer – plutôt que de proposer une école méthodologique fermée, un modèle à suivre. Souhaitant ainsi accompagner les concepteurs dans une meilleure connaissance d'eux-mêmes, il n'a pas vocation à former de « bons professionnels », pas plus qu'il n'est un guide pour « réussir » ses années à l'école. Au fil d'une enquête pragmatique, il tente plutôt d'accompagner les compétences créatrices et postures éthiques de chacun – sans porter de jugement sur ce qu'il convient de faire de ces dernières.



Réflexions thématiques, méthodes, analyses

Première partie



1. Où et comment se mettre au travail ? Trouver son équilibre

Quelle ambiance de travail nous stimule ? Dans quel cadre concevoir un projet d'architecture ? Je prendrai ici deux postures opposées – volontairement caricaturales – pour illustrer ce fait que tout processus de conception oscille nécessairement entre repli sur soi et ouverture à l'altérité. L'un et l'autre pouvant d'ailleurs s'accomplir dans un contexte conflictuel ou apaisé, peu importe : c'est des deux à la fois qu'il est toujours question dans l'acte de création.

Envisageons tout d'abord le cas de ceux qui s'installent à leur bureau, seuls et au calme, avec autour d'eux en guise de compagnons de route, toutes les références, images, objets qui les stimulent et les plongent dans l'atmosphère du projet. Bougies, *gri-gri* ou images de référence d'architecture, peu importe : l'enjeu pour eux est de

réussir à recréer une ambiance de travail à la fois stimulante pour la création et l'invention libre, et en même temps déjà orientée *a-priori* dans le sens du projet et ce qu'ils requièrent (site, programme, contexte...). Cet environnement de travail évolutif est donc composé de toute la matière qui anime ces architectes dans leurs démarches sur *ce* bâtiment, *cet* espace public, *ce* parc particulier, *cette* ville précise. Au fil des travaux, des époques et des envies, l'environnement de travail changera pour porter les sujets au fil de leurs apparitions, recréant à chaque fois le « contexte mental » dans lequel évoluent ces projets. Ainsi, en un certain sens, constituer ce bureau approprié à l'accompagnement du projet, c'est déjà *faire en partie le projet* : en lui trouvant ses matériaux de résonance, ses totems magiques ou ses bâtons chamaniques d'incantation, sont choisis des directions, des postures, des champs esthétiques, des maîtres à penser avec qui réfléchir. Ce sont déjà des intentions qui se dessinent, des « concepts¹ » qui s'inventent.

Du *post-it* au coin de l'écran à la décoration d'une pièce entière, d'une pile de livres à proximité jusqu'au travail dans un atelier d'expérimentation « échelle un », chacun décidera de choisir ou non cette méthode de matérialisation d'un espace physique

¹ Sur l'idée de « concept », très en vogue dans les écoles d'architecture, je ne reviendrais que très rarement dans ce texte. C'est d'un choix délibéré qu'il s'agit, d'une volonté consciente de passer outre cette notion post-moderne responsable de tant de désastres formalistes (des « boîtes dans la boîte » aux autres « failles »), si improductifs en termes pédagogiques autant qu'en termes purement architecturaux. Bien utilisé, le concept devrait avant tout être un catalyseur de projet et non le projet lui-même, un stimulant créatif et non un outil de communication. C'est justement en ce sens, et afin d'être clair à cet égard, que je propose plutôt de penser la conception architecturale en terme de *règles du jeu*. Voir notamment à ce sujet le chapitre 9 de la deuxième partie de ce livre : « Créer librement ses propres règles du jeu ».

approprié à la conception du projet d'architecture. Force est de constater quoi qu'il en soit que, dans un cas comme dans l'autre, tout concepteur aura toujours *a minima* pareils éléments en tête. À savoir, pour le dire autrement, que tout architecte possède en lui ces éléments d'accompagnement d'une conception, fussent-ils étherés, fantômes de l'âme ; ils participent, l'accepte-t-il ou non, à l'*atmosphérique de la conception*. Cela peut être des souvenirs de l'enfance², des références architecturales savantes ou vernaculaires, des lumières et des couleurs, une actualité politique, ou même un ensemble d'intuitions plus inconscientes ou implicites, peu importe : tout cela formant en tous les cas le cadre d'une représentation subjective du projet conçu qui n'est absolument pas rationnelle en tout point.

Considérons brièvement pour suivre ce fait que d'autres voudront au contraire concevoir dans une atmosphère de débat, loin des affres de la solitude. Des praticiens affirment parfois en ce sens que ce n'est que dans la confrontation d'idée avec d'autres – fut-elle violente, même – que s'affirment les lignes de tout projet architectural. Pas de conception sans clients, sans bureaux d'études ou sans collaborateurs avec qui débattre. D'autres encore n'ont cessé de le dire : il faut s'investir *in-situ*, « faire soi-même » et bricoler autant que possible pour acquérir une meilleure vision de ce à quoi renvoient les petits traits que l'on dessine sur le papier... Ce discours est notamment tenu par un certain nombre de jeunes

² Je renverrai volontiers aussi à ce sujet à la lecture de Gaston Bachelard pour faire voir en quoi nous sommes tous habités, le voulions-nous ou non, par les habitations de notre enfance... Lire ou relire notamment le célèbre mais jamais épuisé *La poétique de l'espace*. Pour information, le chapitre 7 traite aussi plus longuement de ce sujet.

« collectifs³ » qui ont fleuri ces dernières années dans tout l'hexagone. Ces collectifs improvisent de nouvelles façons de faire « sur le terrain », avec les habitants, en fonction des situations, dans le dialogue et l'argumentation, l'échange convivial. L'idée est que les processus de conception peuvent être empiriques, puisque c'est dans la confrontation avec le réel que s'établit le métier d'architecte. Ces deux postures (le débat et l'*in-situ*, pour le dire ainsi) constituent ce que nous pourrions appeler une deuxième vision bien différente de ce qu'est la conception architecturale. Pour eux, l'architecte doit être un citoyen engagé et non un rêveur solitaire sur son île ou sa tour d'ivoire.

En quoi toutefois cette deuxième vision doit-elle être considérée comme contradictoire avec la posture du penseur solitaire ? En effet, s'il peut être affirmé que penser, c'est aussi se parler à soi-même, se présenter et confronter en son esprit des paradigmes, argumenter pour soi-même à destination de soi-même, bref, débattre avec soi-même, alors le concepteur revendiquant la solitude n'est pas moins dans une forme de débat que celui qui préfère échanger ses positions avec autrui. Tout autant que même pour débattre avec autrui, il nous faut bien nous accorder aussi, de façon un peu solitaire, avec nous-même, pour savoir ce que nous pensons personnellement. Car, comme le dit David Hamerman, « concevoir, n'est-ce pas en premier lieu commencer à porter en soi ?⁴ ».

³ À titre d'exemple, je pense notamment aux postures idéologiques du Bruit du Frigo, de l'Atelier d'Architecture Autogérée, de Bellastock, d'ETC. Il y en a bien d'autres.

⁴ Lambert Dousson, Laurent Viala (co-dir.), *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création*, Montpellier, éditions de l'Espérou, 2016, p. 69.

Ainsi ces deux attitudes du concepteur-solitaire et du concepteur-argumentant, toutes contradictoires qu'elles puissent apparaître, semblent donc présentes en chaque concepteur. N'est-ce pas simplement à chacun de savoir s'il a besoin d'un moment de discussion avec lui-même ou d'un temps de parole avec d'autres ? Expliciter la part de chacune d'elle permet peut-être d'aider à progresser sur le sujet à faire avancer – en ré-équilibrant par exemple l'espace laissé à chacune d'entre elle pour que la situation nous corresponde mieux à chaque instant. Je ne crois pas en tout cas que quiconque puisse s'affirmer entièrement d'un côté ou de l'autre. Il n'y a que des postures de l'instant, des besoins éphémères, et – surtout ! –, des contraintes du réel, qui nous obligent bien souvent à être, malgré nous, d'un côté ou de l'autre...

2. D'où et à destination de quoi concevoir ? Interroger le cadre de l'exercice

Pour tout exercice donné, il importe d'être conscient des « attendus ». En effet existent des modalités d'examens (« rendre et présenter un projet sur 3 A0 composés de plans et coupes pour le 25 juin ») et des critères d'évaluations qui leur sont liés (« quantité, qualité de la représentation, mise en page, etc. »). Faut-il l'écrire ? La prise en compte de ces facteurs est fondamentale, qu'il s'agisse d'un examen scolaire ou d'un concours d'architecture professionnel. *Quel est l'attendu pour ce projet, qu'attend-on de moi en terme de réponse ? Quels types d'acquis souhaite-t-on me transmettre ?* Si les critères fondamentaux ne sont pas explicites, l'étudiant est en droit de demander à ce qu'ils soient remis en lumière. Ces derniers constituent le contrat passé entre enseignant et étudiant : un pacte moral qui garantit l'équité et le bien-fondé de l'enseignement, et que rien ne devrait pouvoir remettre en question *a posteriori*. À ce sujet, il importe d'entendre aussi

les manières dont la pensée du cadre lui-même peut aider à concevoir. Beaucoup plus fluctuant et important qu'il n'y paraît, ce « cadre » est institutionnel et pédagogique, mais aussi physique et socio-symbolique⁵. Par-delà ces éléments évidents, intrinsèques à toute forme d'enseignement, trois remarques sur des cadres plus conceptuels, propre aux ateliers de projets des ENSA.

Premièrement, la conception, nous l'avons vu, est dialogue entre conception enfermée (en agence, sur ordinateur, en l'esprit) et conception incarnée (*in-situ* sur site ou dans d'autres espaces références). Or, il semble parfois difficile en tant qu'étudiant de sentir à quel point il est possible, dès l'école, de s'investir dans cette seconde partie « incarnée ». De nombreuses critiques pointent – à juste titre –, la déconnexion des écoles d'avec les problématiques sociales concrètes, ou l'exercice du projet d'architecture détaché de tout interlocuteur autre que l'enseignant (le manque de clients ou d'habitants réels). Par-delà le fait que des progrès doivent encore être réalisés par les établissements sur ces sujets, le fait est que de nombreuses méthodes permettant malgré tout d'enquêter sur le réel sont d'ores et déjà à disposition des étudiants :

- visite *in situ* du site ; qui ne doit pas être *expresse*, un *appareil photo à la main* ; mais peut ressembler tout aussi bien à une

⁵ Au sens où concevoir dans le cadre d'un studio de projet de licence 3 signifie certes devoir répondre au niveau de compétence requis pour obtenir un Diplôme d'Études en Architecture, mais nécessite aussi d'être physiquement présent à l'école durant le semestre et de s'intégrer au mieux *dans* et *vis-à-vis* de promotions étudiantes environnantes. C'est une évidence de l'écrire, mais pas toujours si évident à réaliser - selon les personnalités physiques et psychologiques, les contextes sociaux et familiaux, etc.

habitation longue du site pour en vivre le climat, l'atmosphère humaine, pour en saisir l'appropriation animale ou végétale, les rythmes, les ambiances, couleurs, etc. ;

- visite libre d'autres références : aller voir des programmes similaires pour vous inspirer du construit, mesurer les échelles, les articulations entre les différentes fonctions, etc. ;

- entretiens avec d'autres architectes : aller voir des architectes ayant réalisé des programmes de la sorte ;

- entretiens avec des habitants potentiels : aller voir familles, amis, voisins pour recueillir leur sentiment sur une notion, un préjugé, une forme, un positionnement critique. Réaliser des enquêtes de terrain avec les habitants, les visiteurs, les passants ;

- enquête en librairie sur des ouvrages explorant l'histoire du lieu, ou encore avec des vidéos, documentaires, reportages.

Non exhaustive et souvent déjà bien connue, cette liste n'a pour but que de servir de pense-bête, et de faire apparaître l'intérêt d'un élargissement constant et presque systématique du cadre donné de conception. Elle vise à le dire et le redire encore : il faut toujours aller voir plus loin, aller voir ailleurs, aller voir par soi-même, hors champ.

Deuxièmement : s'interroger sur les cadres de conception, c'est parler de *l'origine* et de *la destination* de la conception. *D'où est-ce que je parle, et à qui je m'adresse ? Au nom de qui, de quoi, dois-je prendre la parole ? Est-ce que je défends là mes intérêts, ma culture propre, ou bien est-ce que je prétends défendre*

la situation d'un habitant fictif du projet ? Ce débat, difficile, ne peut être ici qu'esquissé. Il renvoie à un ensemble d'interrogations quotidiennes chez l'architecte sur le conflit entre les cultures élitistes et populaires, sur l'entrelacement des intérêts privés des concepteurs et l'architecture comme objet « reconnu d'intérêt public » par la législation, ou encore sur les débats entre image, spectacle, bien commun et modestie. Dans le cadre d'une conception étudiante, se demander d'où on prend la parole, c'est aussi s'interroger sur les manières dont il est attendu de l'élève qu'il « joue à se prétendre architecte » tout en ayant le devoir de rester étudiant. Une posture très paradoxale que certains acceptent mieux que d'autres...

Un parallèle avec l'écriture aidera peut-être à sentir l'importance de ce questionnement sur l'origine et la destination – et ce, d'autant plus que la représentation d'un projet n'est jamais entièrement composée de dessins et d'images, mais qu'elle est aussi, et en grande partie, formée par des mots (textes et paroles). Dans un texte accompagnant un projet ainsi, on s'interrogera : *est-ce que je pense écrire en tant qu'étudiant, en tant que praticien, que théoricien, qu'historien de l'architecture ? À savoir, concrètement, dois-je utiliser « je », faut-il utiliser « nous », ou doit-on éviter tout sujet personnifiant ? Et, d'un point de vue de la destination, est-ce que je m'adresse là à mes parents, à mes enseignants, à moi-même, à la discipline entière et à sa postérité ? Mon texte est-il simplement descriptif, s'agit-il d'un manifeste engagé, contient-il des preuves et des arguments rigoureux de ce qu'il avance ?* Il n'y a, bien sûr, aucune règle fixe sur ces sujets. Mais s'interroger à leur sujet, et sentir leur parfaite application au projet d'architecture est déjà s'aider à concevoir un peu plus justement et

plus solidement à la fois.

Troisièmement enfin : penser au cadre de conception, c'est aussi remettre en cause – parfois – la nécessité même de construire. En effet, la meilleure solution n'est parfois pas de bâtir : pour tisser du lien, mieux vaut parfois œuvrer à des partenariats entre établissements et habitants que de projeter de nouveaux passages piétons ; pour réhabiliter un centre bourg désaffecté, mieux vaut parfois réfléchir aux écosystèmes économiques en place que de redessiner une place publique et la façade de la mairie ; etc. Nous touchons là aux limites du *design* et de l'architecture envisagée comme conception d'objets ou d'environnements bâtis. Que faire de ce constat ? Dans le cadre d'un concours, plusieurs attitudes peuvent être envisagées : tout dépend si on cherche à gagner le concours, ou si on tente de penser la chose la plus appropriée pour le réel lui-même. Dans le cadre d'un projet pédagogique, il faudra naviguer entre d'une part remise en cause discrète et argumentée de la demande, et d'autre part réconfort de savoir que ce n'est qu'un exercice pédagogique...

3. À quelle communauté se référer ? Apprendre à lire les écoles architecturales

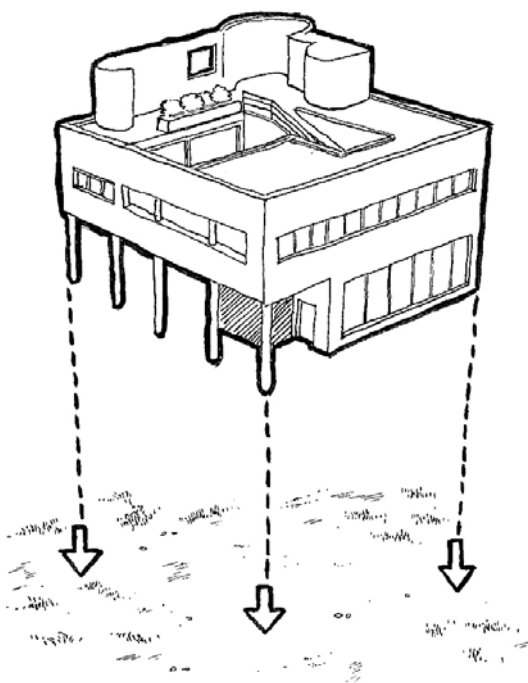
Il importe de ne pas être naïf sur le caractère politique et communautaire des enseignements dispensés en ENSA. Tous – ou presque tous – les cours y sont abordés au filtre de postures disciplinaires, de points de vue subjectifs, d'argumentaires engagés en un sens ou en un autre ; et il est presque impossible d'y transmettre quelque chose de rigoureusement objectif, de parfaitement rationnel. Cela, non seulement parce que ces établissements restent malgré tout des écoles d'art et de culture où la question de la « vérité » est plus que relative, mais aussi parce qu'une école d'architecture est aussi assimilable, à de nombreux égards, à un institut socio-politique, dans lequel tout discours est à entendre au filtre de celui qui le prononce. On s'en rend bien vite compte : il y a donc « des écoles » au sein de l'école. Écoles stylistiques, écoles morales, écoles

disciplinaires et méthodologiques, etc. : l'important est de les situer d'une part, et de ne pas croire qu'on puisse y échapper d'autre part. Se rappeler : *si un enseignement me semble être parfaitement objectif et universel, c'est que je n'ai pas encore compris à quelle école il appartenait*. Il n'existe aucun cours sans « cadre », il n'y a que des enseignements qui ne savent pas, ne veulent pas, ou ne peuvent pas rendre lisible leur cadre propre.

Ainsi donc des studios de projet, qui sont premiers à posséder de vastes palettes de « cadres » (disciplinaires, méthodologiques, historiques, stylistiques, pédagogiques, etc.). Par exemple, il y a, bien sûr, des pédagogies qu'on pourrait grossièrement lier à des courants historiques : les néo-modernes, les brutalistes, les post-modernes, les déconstructivistes, les puristes, les minimalistes, les structuralistes, les régionalistes, etc. Pour chacun de ces environnements théoriques varient aussi bien les types d'attendus que les critères de jugement. Ainsi, il peut être salvateur de s'interroger : *dans quel « genre » d'enseignement se situe-t-on ?* L'interrogation est aussi indispensable pour éclaircir le vocable employé par le studio. En effet, un même terme peut être employé par deux « écoles » de pensée différentes, et pourtant renvoyer à des réalités bien différentes. À ce sujet, deux cas canoniques, à titre d'exemple :

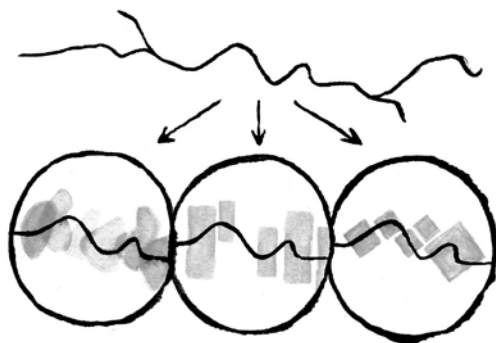
- la notion de « figure » tout d'abord, peut être comprise d'au moins deux façons différentes. De façon générale, une « figure » est un élément reconnaissable : une entité qui se détache visiblement d'un fond. En architecture, historiquement, elle a été employée par les idéologues attachés à l'idée qu'une bonne

architecture crée nécessairement une forme de « figure architecturale » lisible et forte à la fois. En ce sens, l'idée de « figure » voulait signifier la manière dont un bâtiment peut être composé de façon simple et puissante, reconnaissable et audacieuse à la fois. Cet emploi du mot, toutefois, s'amenuise à mesure que grandit la pensée contextualiste et que s'affirme l'idée de modestie en architecture ;



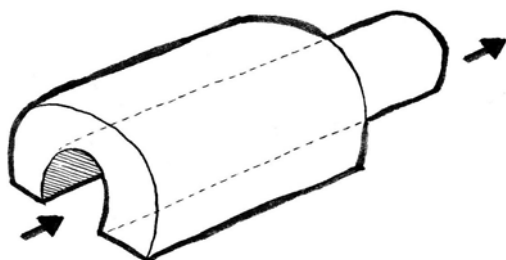
La villa Savoye, *figure* architecturale emblématique

- aujourd'hui, au contraire, ce sont donc plutôt l'urbanisme et le paysage qui utilisent cette notion de « figure » comme un outil de projet, et cela selon une entente bien différente. Pour ces derniers, la pensée du projet doit s'appuyer sur une lecture du territoire habité capable de faire apparaître les « figures » sur lesquelles se fondent sa structuration actuelle. Ces concepteurs contemporains reconnus (de l'agence Obras de Frédéric Bonnet, aux italiens Paola Vigano et Bernardo Secchi, en passant par le belge Bas Smets) affirment que la mise en valeur de ces figures peut aider à lire un territoire, et donc à y intervenir avec justesse en composant un projet contextuel, adapté au *micro* comme au *macro*. Dans ce contexte donc, parler de « figure », ce n'est plus parler de la conception architecturale elle-même, mais du cadre dans lequel elle s'insère – ce n'est plus dire une forme spectaculaire de composition, mais travailler un processus de conception entrelaçant les échelles : deux positionnements presque opposés en théorie, comme en pratique...



Au sein de quelles *figures* territoriales penser le projet ?

- l'idée d'un « processus de conception », ensuite, peut, elle aussi, conduire à deux interprétations radicalement différentes. Entendue comme un moyen de rendre lisibles les étapes de conception d'une forme, des diagrammes de « processus de conception » comme ceux des agences OMA, BIG, ou MVRDV cherchent à faire comprendre la naissance d'une forme complexe. Sous forme de petits schémas clairs, ces récits montrent comment, d'une forme simple, et par le biais de quelques étapes tout aussi simples, on peut aboutir à une forme architecturale intéressante. Cependant, plus que de réelles formes d'explicitation du « processus de conception » interne à l'esprit du concepteur, ils constituent surtout des stratégies de communication très efficaces à l'égard du public ;



La manipulation de forme comme *processus*

- très différente est la façon dont la pensée du « processus de conception » peut amener certains architectes à revendiquer l'intérêt d'une conception-concertation avec les acteurs locaux, d'une collaboration avec des associations de terrain, ou un travail avec les économies et dynamiques territoriales dans toute leur

diversité. Le « processus » dont il est question n'est alors plus uniquement situé dans l'esprit de l'architecte, mais dans le réel sociétal et toute sa complexité. À titre d'exemple, l'atelier Georges (paysage, urbanisme, architecture), tout autant que nombre de jeunes « collectifs » d'autres agences, travaille de la sorte et l'affirme : parfois, tout l'enjeu d'un projet n'est pas à chercher dans la conception d'une forme géniale, mais plutôt dans l'invention d'une méthode capable de faire débattre les différents acteurs, de faire se rencontrer les potentiels promoteurs, de faire participer les divers habitants d'un site. Elle revendique de la sorte un urbanisme « négocié » et « inclusif », dont on voit bien qu'il n'a pas grand-chose à voir avec les processus de pures manipulations formelles auparavant présentés...



Le dialogue, la négociation, la concertation comme *processus*

Sans même parler de sites, de formes, de fonctions ou d'échelles, on voit bien qu'il s'agit là de stratégies (et croyances même) bien différentes les unes des autres. C'est en comprenant à quelle communauté architecturale renvoie le vocable employé qu'il est possible de s'entendre sur son contenu – et ce qu'il induit en terme d'étapes, de visées et de champs de références. Si cette différenciation n'est pas précisée explicitement, alors il importe, avant de prendre des libertés à ce sujet, de vérifier que ce ne soit pas implicite malgré tout. Dit en substance : de demander en quelle « école » se situe par exemple un atelier de projet – et donc vis-à-vis de quelle « école » doivent être soumis les projets (fussent-ils en opposition avec celle-ci).

Existe-t-il un ensemble de critères objectifs en architecture, capable d'être validé à la fois par les modernes, les postmodernes, les déconstructivistes, les futuristes, les écologistes technologiques et les décroissants radicaux⁶ ? La discussion sur ces formes de conception (qui, une fois de plus, sont aussi des écoles et des postures professionnelles, sociales et morales) constitue un débat intéressant à aborder avec son enseignant au cours d'un semestre ; et il y a même fort à parier que nombre d'étudiants bloqués dans leur conception le sont parce que ce type de cadre de conception et d'attendus leurs restent trop inaperçus, imperceptibles. À de nombreux égards, c'est s'aider que de se situer clairement au sein de ces écoles. S'inspirer d'Alvaro Siza n'est pas uniquement chercher à comprendre comment il travaille les socles et les promenades, agence les volumes et les matières : c'est aussi voir quelle méthode de travail,

⁶ Je reviendrais plus longuement sur ce point dans le chapitre 9 de la deuxième partie, « Créer librement ses propres règles du jeu ».

par le dessin notamment, lui permet d'aboutir à de tels projets. S'inspirer de l'OMA, c'est de la même manière, travailler nécessairement par-delà les édifices eux-mêmes pour voir les relations entre les théories de Rem Koolhaas, les diagrammes et recherches d'AMO, et la méthode de production quasi-industrielle de documents d'architecture de l'OMA. C'est tout cet ensemble entre compositions et *méthodes* de compositions (techniques de représentations, stratégies de communication, ...) qui peut aider à concevoir celui ou celle qui aurait trouvé son « école architecturale ». Ce qui ne veut pas dire qu'il faut choisir une fois pour toute ! L'éthique du concepteur n'est pas figée dans le temps, d'ailleurs chaque situation de projet est en résonance singulière avec les « écoles » dont il est ici question, et chacune pourra se révéler plus adaptée dans un cas ou l'autre...

4. Comment faire avec la contrainte ? L'art de savoir en considérer une infinité

On n'a de cesse d'insister – à raison ! – sur le fait que *ce sont les contraintes qui font le projet*. Les contraintes sont ce qui donne à la conception architecturale tant son énergie motrice que ses origines, directions et destinations : tout en découle et tout y retourne, c'est presque une évidence que de l'écrire. Cela étant dit : dans le cadre donc de ce petit ouvrage d'aide à la conception, faut-il donc penser à lister toutes ces contraintes auxquelles répond un projet architectural, même modeste en taille et en budget ? Le travail serait en vérité tout bonnement impossible ; tant est presque infinie la somme des états contextuels à prendre en compte pour toute conception architecturale. Ces données initiales qu'il s'agit d'entrevoir pourraient être vues comme appartenant à plusieurs domaines.

Disons rapidement qu'il en existe :

- des morphologiques : géographie, géologie, animal, végétal, minéral, humain (bâti et vivant)... ;
- des rythmiques : rythmes naturels, climatiques et vivants, mais aussi rythmes mécaniques, humains et sociétaux... ;
- des symboliques : éthiques et esthétiques individuelles, communautaires, historiques, culturelles, politiques – à chaque fois passées, présentes et potentiellement futures... ;
- des factuelles : programme (qualitatif et quantitatif), économie, fonctions attendues... ;
- des énergétiques : énergie humaine en jeu (pour la construction, pour l'habitation), énergie mécanique disponible (pour la mise en œuvre concrète), ressources locales, techniques et savoir-faire, outils disponibles... ;
- des processuelles : caractère de la maîtrise d'ouvrage, cadre de la commande (ENSA, marché public, commande privée, concours, etc.), temps, équipe, compétences, énergies et équipements disponibles pour la conception...

De cet ensemble, nous voyons d'une part que nombre de données initiales restent incompressibles en termes de « contrainte à prendre en compte » et de « problème initial à résoudre » ; et d'autre part, que le nombre – virtuellement infini – de ces paramètres qu'il s'agit de prendre en compte, échappe à toute velléité de prendre en compte l'ensemble absolu.

Si en effet, il était possible de lister rigoureusement ces contraintes, alors depuis longtemps existeraient des tableaux de réponses

données, et depuis quelques décennies déjà on ferait commerce de logiciels de conception capables de résoudre seuls le problème ; et il y a longtemps qu'on aurait remplacé les architectes par des machines, des tableaux et des équations. On répondra peut-être que c'est le cas, « l'architecture paramétrique » tentant bien de concevoir numériquement l'entière du problème architectural par résolution d'une série de paramètres pré-entrés. Qui niera toutefois que ces expérimentations rendent justement visible, avec éclat même, l'échec de l'ordinateur à composer une architecture satisfaisante ? Les composantes irrationnelles (esthétiques, symboliques, imaginaires, sémiotiques, émotionnelles, subjectives, etc.) échappent nécessairement tant au problème initialement livré à la machine, qu'aux types de réponse que celle-ci peut fournir. Ainsi pour toute « architecture » paramétrique, n'apparaissent que des esquisses peu satisfaisantes. Des formes qui ne sont que de pures résolutions de problèmes et ne savent voir en quoi l'architecture commence justement là où cesse la simple « résolution ». En effet, et pour le dire avec Philippe Boudon « l'activité de conception, celle de l'architecte par exemple, résout moins des problèmes qu'elle ne produit des transformations, lesquelles peuvent se présenter *comme* solutions à des problèmes⁷ ». Paradoxalement, il semble que penser le problème est à la fois l'enjeu principal, et simultanément, un outil comme un autre pour concevoir, tant parfois une solution architecturale semble pouvoir être trouvée *avant même* que le problème ne soit posé⁸.

⁷ Philippe Boudon, *Conception*, Paris, La Villette, 2004, p. 72.

⁸ Pensons par exemple à l'Office for Metropolitan Architecture recyclant instantanément la maison conçue pour un riche client hollandais en salle de spectacle pour la ville de Porto : étrangement, l'architecture préexistait au programme qui pourrait justifier son existence, et pourtant elle y répond spectaculairement bien...

En fait, c'est même peut-être une hypothèse à défendre : c'est « l'infini » de ces contraintes qui fait l'irrationnel de l'exercice de la conception architecturale, et appelle de fait une créativité, une réinvention, bref un « art » de concevoir. Parce que nous devons, architectes, répondre à un problème initial si complexe qu'il ne peut jamais être entièrement explicité en tout point, nous devons réinventer perpétuellement un art de faire qui ne puisse être parfaitement limpide⁹. En tant que discipline, l'architecture est donc une forme d'art de réagir à une série infinie de problématiques entrelacées. Elle est transformation et mutations, essais par *a-coups*, tentatives interminables, affinages et ajustements incessants. En ce sens, nous pouvons finalement affirmer qu'elle est *réponse, réaction à une problématique incertaine*, et non pas *résolution d'un problème donné*. C'est en cela même qu'elle est argumentation perpétuelle, et doit fonder les moyens de son discours pour le solidifier, pour le faire tenir malgré tout – et en ceci donc, paradoxalement, qu'il se pourrait qu'elle retrouve finalement, un lien avec cette pensée académique, universitaire, scientifique, qu'elle est aujourd'hui amenée à rejoindre...

⁹ C'est d'ailleurs en cela même que l'architecture, discipline intuitive, instable, indéfinie, hybride, sensitive et subjective s'il en est, peine aujourd'hui à se prévaloir d'une forme de recherche scientifique objective, capable d'explicitier ses méthodes, stratégies et connaissances produites. Mais c'est là un autre débat.

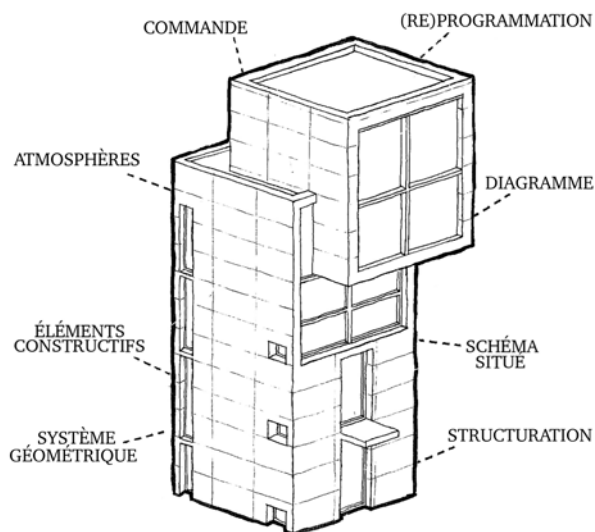
5. Jusqu'où concevoir ?

Expliciter les univers de conception

À tout moment, il peut être utile de s'interroger sur le « spectre d'étapes de conception » que requiert l'exercice du projet d'architecture. Je vais essayer ici d'expliquer le plus clairement possible ce que j'entends par là, et tenter de faire voir en quoi il peut être utile de toujours clarifier dans quelle étape de conception se situe chacune de ses propositions projectuelles. Ainsi donc par le schéma ci-joint je voudrais proposer une théorie capable d'expliciter les différentes « zones » de conception qui concernent l'architecte. Une théorie des « territoires du projet » qui puisse être valable quel que soit le sujet de la conception spatiale concernée (architectural, urbain ou paysager) et son échelle (du design d'objet au territoire). Une théorie qui voudrait proposer une explicitation des différentes périodes que *peut* traverser – consciemment ou inconsciemment –

la pensée du concepteur. Et une forme de lexique voulant décrire un ensemble de représentations trop fréquemment appelées « plans » ou « schémas », sans plus d'explications. Préciser leur statut, c'est éviter de se tromper sur leurs capacités respectives...

En tout cela, je ne veux en aucun cas indiquer ici que le schéma de principe serait nécessairement vague, ou le détail constructif forcément précis. Au contraire, une commande peut-être extrêmement précise, des analyses programmatiques peuvent être très fouillées et des schémas de répartition particulièrement détaillés ; tout autant qu'une mission peut se révéler mouvante, qu'un système géométrique peut être purement intuitif, que l'aspect constructif peut être seulement indicatif, ou qu'une atmosphère proposée peut rester volontairement floue. Pas question donc de lier ces idées à un quelconque ordre linéaire, progressif, qui irait de l'échelle la plus large vers celle la plus petite. Pas question de dire que le schématique doit être de l'ordre de la théorie, et le constructif de l'ordre du concret. La création passera librement par ces catégories de l'esprit, proposées suivant ses méthodes, envies et possibilités propres !



Quels « territoires de projet » traverser durant la conception ?

COMMANDE - (RE)PROGRAMMATION

Par commande, peut être désigné cet axiome initial donnant au projet sa raison d'être. Il peut s'agir d'un besoin fonctionnel clairement identifié, aussi bien que d'une vague idée, mal formulée par la maîtrise d'ouvrage dans son fond comme sa forme. Il importe de toujours revenir sur la commande, tout au long du processus de conception, pour d'une part maintenir au centre de l'attention l'enjeu du processus, et d'autre part travailler à préciser et repréciser encore les termes de cette commande. Ainsi cette dernière doit-elle être suivie d'une nécessaire phase de (re)programmation critique, qui a pour rôle de la questionner, l'augmenter, la déplacer. La (re)programmation, sur laquelle ont insisté un très grand nombre d'architectes modernes, est peut-être une des capacités les plus fondamentales de l'architecte. Aucun programme n'apparaît aussi clairement qu'à celui qui le manipule, le triture, le tort et le dessine pour tenter de l'exprimer. Il importe de ne pas oublier cette phase rarement explicitée par la commande (qui justement est plutôt orgueilleuse et vit mal d'être remise en question).

RELATION DE PRINCIPE PROGRAMMATIQUE
(DIAGRAMME)

Toute « re-programmation » implique une lecture, une analyse et une conceptualisation certaine du programme donné par la commande¹⁰. L'architecture dispose de nombreuses techniques

¹⁰ Ou, à défaut de programme donné, une formalisation d'un programme déployé spontanément par la conception, ce qui revient au même pour ce qui nous occupe ici.

pour réaliser cette analyse conceptuelle du programme. On peut utiliser par exemple, pour ce faire, un certain nombre de filtres cognitifs, dont par exemple l'ensemble de binômes bien connus *jour/nuit*, *intime/partagé* ou *servis/servants* dans le cas d'une maison individuelle ; *public/privé*¹¹, *bruyants/calmes*, *officiel/officieux* dans le cas d'une urbanité. Ces polarités sont familières et largement utilisées, même discrètement ou inconsciemment, par les concepteurs. Il en existe une infinité, qu'il s'agit juste de formuler et de convoquer, au besoin et en fonction du programme concerné. Organiser ce dernier suivant ces filtres aide à mieux percevoir la spécificité de chacune de ses parties, et à tracer de premières relations de principes entre elles : ce qui paraîtra simple et connu dans le cas d'une maison, mais restera un outil performant bien utile dans le cas d'un campus universitaire entier, dont il s'agit malgré tout de comprendre avec finesse les relations de principes internes avant de penser le mettre en architecture. Quels espaces doivent dialoguer, quels cheminements ne peuvent se croiser, quels programmes entrent en conflits à quel moment... ? Ne pas sous-estimer la complexité des relations que peuvent entretenir les différents éléments que devra unifier la conception.

¹¹ Attention à cette polarité « public-privé » souvent mal utilisée ; dans le cas d'une maison par exemple, *tout est privé*, du point de vue de la commande. Cela peut paraître évident, mais s'il s'agit d'un particulier qui veut construire son chez-soi, en aucun cas on ne pourra distinguer, au sein même de la maison, une famille d'espaces qui serait « publique », parce qu'une maison n'est pas un bâtiment public. Si on veut témoigner de la différence d'usage entre une salle de bain et un salon, utiliser plutôt *intime/convivial*.

RÉPARTITION SITUÉE

Avec la répartition de principe, à savoir la distribution des listes et des diagrammes précédents dans l'espace orienté, nous entrons ici dans ce que j'appellerai un « schéma situé ». Il ne s'agit pas encore d'un plan d'architecture, en ce que le schéma situé ne représente pas encore d'éléments constructifs, de matières, il n'a pas d'épaisseur, pas de dimensions précises et n'est pas côté. Toutefois, ce n'est déjà plus un diagramme en ce sens qu'il a désormais une échelle, qu'il est situé dans un site qui possède ses propres caractéristiques (orientation solaire, données géographiques et climatiques, paysagères, environnementales, sociales, esthétiques, politiques, etc.). La répartition de principe est quelque chose comme une esquisse, elle correspond à une tentative de mise en espace basique du programme. Il est fondamental de ne pas confondre cette répartition de principe avec un plan ou une coupe d'architecture - erreur que font nombre d'étudiants, et qui donne lieu à des projets caricaturaux ou vulgaires, qui traduisent trop littéralement un concept en bâtiment. Alors que c'est tout l'intérêt de ces dessins que de distancier justement la relation de principe programmatique du résultat architectural définitif...

STRUCTURATION

De cette répartition de principe (fut-elle longuement dessinée et travaillée, ou soit-elle restée de l'ordre de l'imaginaire brièvement entr'aperçu, peu importe), naît généralement quelque chose que je propose de nommer « structuration ».

Cette phase est le moment durant lequel émerge une forme structurée et structurante de l'esquisse :

- structurée en ce sens qu'elle a su trouver une matérialisation de la répartition programmatique qui fasse unité ; une composition qui ait une cohérence formelle d'ensemble capable d'organiser d'un même mouvement l'ensemble des éléments reprogrammés par l'analyse ;
- structurante en ce sens qu'elle est déjà invitation à des systèmes géométriques et des structures constructives particulières.

En ce sens, ce que je voudrais nommer ici « structuration » semble avoir quelque chose à faire avec ce qu'écrivait Reyner Banham notant que la « relation entre structure, fonction et forme est évidemment le lieu commun élémentaire de toute bonne construction » en ce sens que « la structure, au sens plein du terme, est relation entre les parties¹² ».

SYSTÈMES GÉOMÉTRIQUES

Pourquoi parler de « systèmes géométriques » et non de « géométrie » ? Parce qu'il y a bien dans un bâtiment fort, quelque chose de l'ordre de l'unité et de la cohérence, quelque chose d'une relation entre les parties qui relève du système. Fut-il ouvert, libre, ou auto-généré peu importe, cette structure d'organisation est ce qui fait que l'architecture est lisible et appréciable (intellectuellement parlant), qu'elle est toujours un petit modèle canonique que l'on peut étudier pour comprendre les règles qui

¹² Reyner Banham, « Le nouveau brutalisme », Paris, in *Marnes*, n°1, 2011, p. 63 et 68.

ont conduit à son établissement¹³ et non pur chaos, amoncellement hasardeux de formes et de fonctions assemblées. La géométrie de l'architecte est un univers reconnaissable, qu'il appartient d'assumer comme tel pour tendre vers des œuvres puissantes.

CHOIX CONSTRUCTIFS

Les choix constructifs, loin d'être des éléments librement choisis en dernier lieu, peuvent au contraire être fondateurs dans une démarche de projet ; qu'ils soient formulés par la commande elle-même ou qu'ils trouvent une raison d'être dès l'origine du processus (pour des raisons économiques, géographiques ou autres). En effet, chaque matériau a ses propres intérêts techniques (résistance en tension ou en compression, étanchéité, porosité, poids, sens des fibres, etc.), mais aussi ses propres qualités esthétiques symboliques (légèreté, brillance, noblesse, modestie, etc.). Il ne saurait être question de dessiner un plan dans un premier temps, puis de voir ensuite au moyen de quelle matière le construire, pour autant qu'on ne dessinera pas une façade de la même façon suivant que l'intention est d'y mettre en œuvre brique, béton, verre ou bois. Nombre de grands architectes ont affirmé l'importance de penser l'architecture *par* la matière elle-même. Ainsi Louis Kahn l'affirma : il faut respecter les matières « pour ce qu'elles sont » et penser « en fonction d'elles ». « Que veut être une brique ? », s'interrogeait-il¹⁴. Penser à sa suite, c'est concevoir espaces et matières du même trait.

¹³ Voir à ce sujet l'ouvrage de Peter Eisenman, *Ten canonical buildings: 1950-2000*, New-York, Rizzoli, 2008.

¹⁴ Voir à ce sujet notamment, Louis Kahn, *Silence et lumière*, Paris, Linteau, 1996.

ATMOSPHÈRES

Attention, au sujet des atmosphères, à bien penser au « cadre de conception » précédemment évoqué. En effet, l'architecte peut bien être hanté par l'idée d'atmosphère, *in fine*, celle-ci sera réalisée autant par le cadre architectural que par l'habitation qui y prend place. Les politiques de gouvernance d'un établissement, autant que la décoration sur les murs, le sourire d'un portier ou la météo du jour participeront de l'atmosphère du lieu, sans que jamais il n'ait été question de convoquer un architecte pour régler l'un de ces éléments. En cela peut-être, c'est le point le plus proche de la commande et de la maîtrise d'ouvrage elle-même, ce qui constitue l'origine et la destination de la conception, et que paradoxalement nous ne maîtrisons, architectes, que très peu. Nous pouvons simplement travailler les paramètres de la lumière, des matières, de l'odeur, de l'acoustique et de l'humidité, de la ventilation naturelle et de la relation à l'environnement naturel proche, des surfaces à toucher et à parcourir. Et espérer que cela puisse suffire à créer un cadre désirable pour tous.

6. Relire, refaire, recommencer ? Il n'y a pas de processus de conception linéaire

Dans la conception d'un texte aussi bien que dans celle d'un espace à destination de l'habitation, il n'y a pas de premiers jets qui soient entièrement satisfaisants. Il faut savoir reprendre et reprendre encore ses dessins. Rien n'est jamais fini, tant que le bâtiment n'est pas livré, les plans évoluent nécessairement jusqu'à la dernière minute¹⁵. Pas de conception vers un objectif qu'on peut atteindre : on ne « finit » pas de concevoir. On construit juste, et alors, on ne peut plus rien retoucher parce que c'est trop tard. Mais si on ne construisait jamais, la conception ne s'arrêterait jamais d'évoluer... De la même façon, tous les auteurs passent leur temps à réécrire ce qu'ils ont déjà écrit auparavant. Ainsi, il

¹⁵ Renzo Piano va plus loin encore : « Un chantier n'est jamais fini ; il est à l'image des bâtiments et de la ville, qui sont des réalisations in-finies ou non finies. » Renzo Piano, *La désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2007, p. 33.

vaut mieux apprendre à s'épanouir à chaque instant du processus, et ne pas s'attacher au fantasme d'un état final parfaitement abouti. Ne dit-on pas que *le chemin qui mène à la fontaine rafraîchit autant que l'eau qu'on y boit* ? Cela semblera peut-être une vieille formule inutile, mais a le mérite de faire apparaître le danger de l'attitude positiviste qui consisterait à penser que le projet sera « de mieux en mieux » avec l'avancée de la conception. Alors qu'en réalité il n'en est rien : des rêveries initiales magnifiques s'avèrent parfois impossibles à réaliser. En se précisant, leur beauté s'égare, leur concrétude s'évapore. Puis, de nouvelles apparaissent, parfois... Mais la conception n'est pas un pur moyen au service d'une fin qui serait la réalisation du bâtiment. Concevoir, d'une certaine façon, est aussi une fin en soi. Après tout, un grand nombre des références aujourd'hui étudiées dans le monde entier sont des « architectures de papier », projets de concours non gagnés, ou des bâtiments non réalisés ! Et puis, on progresse aussi soi-même dans la conception elle-même, on se découvre, on apprend à se connaître, invente ses méthodes et ses croyances dans ce *faire* qui n'a rien d'un long fleuve tranquille jusqu'à la livraison d'un chantier !

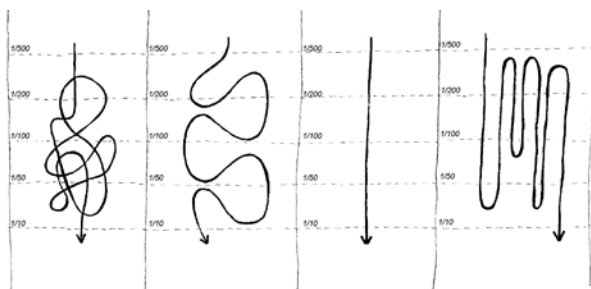
S'il faut donc accepter d'écouter les critiques et de recommencer perpétuellement son travail, cela signifie qu'il est question de jeter nombre de dessins, de textes et d'intentions, d'oublier des idées, de mettre au placard un nombre incalculable de créations, au prix parfois d'efforts énergétiques, moraux et sociaux difficiles. Pourquoi ne pas, en ce sens, essayer même de concevoir en autonomie plusieurs versions d'un même projet ? Tenter des postures opposées. S'essayer à des variantes d'une même attitude. Faire varier les hauteurs, les matériaux, l'implantation,

la stratégie. Se mettre en concours avec soi-même, c'est aussi, bien souvent, se placer devant l'évidence que de nombreuses positions sont valables, et que le projet architectural est une prise de position délicate et toujours imparfaite.

S'il est question d'outils, il est vrai que c'est souvent bien utile de chercher avec une mine grasse sur du papier, en crayonnant vaguement, en cherchant les résonances formelles par l'expérimentation libre – plutôt qu'en dessinant directement l'esquisse sur un logiciel de dessin à l'ordinateur (qui impose immédiatement une côte et une direction figée des traits et formes). Mais, s'il est question de conception, difficile de croire qu'il soit question d'un processus qui irait d'un flou vers un précis. Au contraire, tout démarre fréquemment par un ensemble d'éléments précis et partiels (détails de menuiserie, texture de façade, revêtement de sol) qui donnent, au mieux, un global encore incertain (une volumétrie, une atmosphère, un rythme par exemple). Et durant ses phases de travail, le processus se cherche selon des modalités qui n'ont que peu à voir avec la production industrielle linéaire. Renzo Piano décrit plutôt la conception comme un processus « circulaire ». Qu'entendre par là ? Selon lui, « concevoir un projet ne constitue pas une expérience linéaire au cours de laquelle on exécute ce qu'on a dessiné¹⁶ ». Parler de circularité ainsi, n'est pas dire que la conception « tourne en rond », qu'elle « n'avance pas », qu'elle fait du « sur place » : c'est affirmer plutôt qu'il faille en permanence revenir sur ce qui a déjà été fait, pour le repenser, le revoir, le reconstruire, le transformer, l'ajuster à nouveau, encore et encore. On nous dira, avec raison, qu'il est bien possible de parler

¹⁶ Renzo Piano, *Carnet de travail*, Paris, Seuil, 1997, p. 18.

d'avancement, de définitions plus avancées du projet suivant les phases, d'étapes franchies, etc. : il y a bien à l'origine des formes d'intuitions, et en définitive un bâtiment, un parc ou une place publique construit. Mais, insiste Piano, « on commence par dessiner, puis on fait des essais, on repense à son idée, et l'on redessine en revenant sans cesse sur le même point¹⁷ ». C'est donc bien en termes de progression non-linéaire qu'il faut se représenter le diagramme de la conception en architecture. Prendre conscience de cela, c'est s'aider à estimer son temps, à gérer son énergie, et à pouvoir *anticiper* au mieux l'« à venir » : une des compétences les plus fondamentales de l'architecte.



Du chaos au fantasme de la conception linéaire, quelle efficacité ?

¹⁷ Idem.

Quelle chance que la conception ne soit pas un processus parfaitement linéaire ! Cela signifie que de nombreuses stratégies peuvent être envisagées pour aborder la conception ; qu'un vaste champ d'expérimentation est toujours possible. Concrètement dit, on pourra par exemple penser à produire très rapidement après le début du projet une image-collage d'intention, qui fasse apparaître les objectifs espérés, l'horizon visé qu'il va s'agir d'essayer d'atteindre au cours du long processus de maturation et de précision des idées et des mises en formes. Cette image pourra apparaître avant même qu'un premier plan soit tracé. À savoir « trop tôt » si l'on considère que le projet est une progression linéaire, ou simplement « au bon moment » si on accepte que toute explicitation d'une idée fait avancer, à sa manière, l'esprit du concepteur vers un objet architectural abouti...

7. Quelles échelles de conception envisager ? Concevoir et analyser simultanément

L'architecture n'a jamais été conçue en tenant compte d'un seul domaine, quel qu'il soit. Concevoir en ce domaine, au contraire, c'est faire des allers-retours systématiques, permanents et précis entre des questions et des enjeux structurels, législatifs, éthiques, esthétiques, géographiques, économiques, culturels, etc. Une fois convoqué, chacun de ces domaines permet de choisir, de prendre des décisions : il n'est donc pas tant un « problème » dont il faut tenir compte, qu'une aide à la conception (cela a été dit déjà : sans contraintes, pas de projet). Considérer un très large panel de domaines permet d'entrevoir au mieux les multiples conséquences qu'aura potentiellement l'objet conçu sur son environnement, et de réagir *a priori* pour tendre à favoriser au mieux les effets positifs. Comment réussir alors à prendre en compte

toutes ces dimensions que met en mouvement le projet architectural ? C'est toute la question. Une des grandes solutions trouvée par la discipline est de changer d'échelle. En effet, passer du plan à la coupe, de l'axonométrie à la maquette, du plan masse au détail technique, tout cela permet de mieux appréhender l'espace et la technique en formation dans le projet en cours d'élaboration. Mais, par-delà les questions purement plastiques, esthétiques, structurelles et dimensionnelles, ces changements de représentations permettent aussi de reposer autrement les questions générées par le projet. En changeant de point de vue, nous améliorons notre capacité de compréhension de l'objet conçu dans toute sa complexité. Chaque nouvel angle d'attaque est une nouvelle opportunité d'aborder le problème, et peut-être, dans le meilleur des cas, de trouver comment y répondre le mieux possible.

Par-delà cette nécessité de sortir de sa formation d'architecte pour concevoir l'architecture (qui s'adresse, avant tout, aux non-architectes...), prenons le temps d'envisager en quoi il peut sembler que les processus de conception sont, de façon générale, d'autant plus puissants qu'ils réussissent à articuler des échelles différentes. À cet égard, l'idée d'un « entrelacement des échelles » (chère à la très française « école » de *l'architecture des milieux*) s'est imposée au fil des années comme l'expression consacrée. Que signifie-t-elle ? Que nulle conception ne « part » d'une échelle pour « arriver » à une autre. Pas question donc de penser linéairement du territoire, à la ville, au quartier, au bâtiment, aux pièces, pour enfin arriver aux détails techniques à la fin (ou *vice versa*). Concevoir intelligemment l'architecture, c'est au contraire savoir passer de la

menuiserie à la ville par l'intermédiaire du seuil, c'est penser ensemble les systèmes de mobilité urbains et le parcours d'entrée du bâtiment, c'est imaginer d'un même train l'atmosphère intérieure d'un jour particulier et le climat régional d'une année entière. Ainsi, concevoir des logements collectifs, c'est passer sans cesse de la cellule habitée au plan masse, de la grande « figure urbaine » au logement individuel, du passage piéton aux pots de fleurs sur les balcons. Il importe toutefois d'éviter de convoquer ces différentes échelles de projet dans une optique utilitariste (ne pas penser uniquement l'échelle urbaine et territoriale pour l'analyse, puis l'échelle architecturale pour le projet par exemple) : c'est l'ensemble du projet de conception qui prend place à ces divers niveaux, et la construction qui agira à toutes ces échelles une fois construite. Exactement de la même manière que, dans un texte, s'articulent le point-virgule et le paragraphe, que se développent les relations entre les phrases et le titre, que ces mots concourent à démontrer un propos démarrant à la première page et finissant à la dernière : c'est de la sorte que s'enlacent et s'influencent micro-environnement du logis et macro-environnement de l'atmosphère urbaine.

Attention aussi aux raisonnements et méthodes qui changent lorsque change l'échelle. À ce sujet, il importe de bien comprendre ce qui doit changer comme type de raisonnement lorsque sont modifiées les échelles de conception. Si par exemple dans la conception d'une scénographie muséale il est possible de penser un parcours unique (avec son entrée, ses moments de déploiement et de repli, d'ouvertures et de retournement, et enfin sa sortie), la conception urbaine elle ne peut avoir à faire avec

une pareille méthodologie, en ce sens qu'elle est nécessairement composée d'une infinité de parcours possibles, mais aussi de temps d'arrêts, d'habitations spontanées, de conflits et de problématiques climatiques géographiques et humaines qui en font une fourmilière géo-politique qu'il convient de ne confondre à aucun égard et sous aucun prétexte avec un musée...

Ainsi est infinie la pensée active du **contexte**, et ainsi seul l'entrelacement systématique, permanent, et toujours renouvelé de toutes les échelles, permet de se positionner dans une approche rigoureuse vis-à-vis du projet d'architecture. Ce qui ne signifie pas que le projet doit se fondre dans ledit « **contexte** », et y disparaître entièrement. Au contraire, penser l'entrelacement des échelles et le **contexte** peut bien conduire, à l'occasion, à affirmer la nécessité de construire un objet architectural monumental et iconique. Mais cela invite toutefois à affirmer la nécessaire *situation géographique* de toute architecture, en ce que seuls la sculpture, le *design* et les beaux-arts peuvent être conçus hors de tout **contexte**. Quoi qu'ainsi certains exercices de conception « a-situés » peuvent avoir leur intérêt pédagogique en ENSA au cours d'un cursus, j'oserais ici le dire : il n'y a pas d'architecture autre que contextuelle. Un projet dont on ne sait pas dire où il prend place, face à quel climat et quelle orientation il se confronte, dans quel contexte socio-économique il voudrait prendre place, à quelles hypothèses politiques il répond, au sein de quel système de fonctions il s'insère – pareil projet ne saurait être considéré comme une conception architecturale. Il pourra s'agir d'un dessin parlant d'architecture, il pourra être question d'un *design industriel* aux

allures d'architectures, on pourrait penser à une sculpture dans laquelle on pourrait rentrer ; mais il manquerait toujours, à chaque fois, ce qui fait le fondement même de l'architecture en tant que discipline.

Quid donc de « l'analyse¹⁸ » pour concevoir un projet d'architecture ? Pour de nombreuses raisons, elle a obtenu ces dernières années une place privilégiée dans les ateliers de projet des ENSA. C'est bien sûr une bonne chose puisque cela souligne la manière dont nos enseignements sortent enfin des conceptions a-contextuelles prônées par l'idéologie néo-moderne des années 1980-1990 d'Henri Ciriani et d'autres. Mais cela conduit encore trop souvent à des écueils dans la manière dont sont envisagées les relations entre analyse contextuelle et projet – comme si l'un était systématiquement préalable à l'autre, alors qu'ils sont nécessairement toujours entrelacés et simultanés. En effet, la conception est donc toujours aussi inductive que déductive : tout projet *induit* d'aller chercher des informations sur le **contexte** (ses matières, fonctionnements, ressources, habitations et habitudes, symboliques, climatiques, esthétiques, etc.), autant que tout **contexte** permet de *déduire* comment projeter. Ce fait a plusieurs conséquences. Il permet d'éclairer tout d'abord ce fait ordinaire qu'une analyse *préalable* semble bloquer les étudiants plus qu'autre chose. Bien trop souvent, une fois celle-ci réalisée, nombre d'entre eux ne savent pas où « démarrer » leur projet : signe flagrant que l'analyse a été faite comme un exercice séparé, indépendant et autonome, et non

¹⁸ Par « analyse » je voudrais ici faire référence à l'*analyse contextuelle* souvent demandée par l'enseignement de l'architecture contemporaine, et non à l'*analyse architecturale* telle qu'aussi pratiquée dans les ENSA et qu'on appellera ici « travail de référence ».

comme la première étape de la conception – ce qui est contreproductif à tout point de vue. Je dirai à cet égard que, d'une certaine manière, une analyse liée au projet « provient » de ce dernier plutôt que de « conduire à lui ». Car un programme peut, certes, permettre d'aborder un site depuis une posture « inquiétée », et aider à poser à ce site des questions pertinentes pour la conception. Mais, penser uniquement en termes de programme, est-ce suffisant pour autant à conduire « toute » une analyse ? Je crois au contraire que c'est la conception du projet formel, et les difficultés propres qu'elle met en évidence, qui sont les meilleurs moteurs d'une analyse contextuelle complexe.

Ainsi, il convient de commencer à projeter *avant* de penser à réaliser une analyse contextuelle trop poussée. Car, autrement dit peut-être, c'est aussi le projet d'architecture qui rend visible *a posteriori* son **contexte** d'énonciation, parce qu'il s'insère presque toujours dans des environnements hybrides, mitigés et complexes qui ne sauraient faire l'objet d'un point de vue unique et parfaitement tranché. En cherchant à prendre place sur la Terre, l'architecture révèle quelques aspects particuliers de ses caractéristiques, parmi une multitude : c'est pour cette raison que des analyses peuvent aboutir à des conclusions presque opposées sur un même **contexte**. Dès lors que ces analyses sont liées à un projet formel engagé, elles n'ont plus valeur d'informations objectives, mais plutôt valeur de postures critiques et de démonstrations politiques... Imaginons par exemple un site mitigé. Le verre est-il à moitié vide, ou à moitié plein ? Un projet qui s'efface dans le **contexte** mettra en valeur la qualité de cet environnement et les manières dont il est suffisamment présent et clair

pour être élément de projet sur lequel s'appuyer. Mais un projet qui, au contraire, sur le même site, s'affirme comme élément nouveau, importé ou innovant, fera apparaître le besoin qu'avait peut-être ce même site, de renouvellement, d'identité nouvelle ou de référence forte. Quelle analyse « fallait-il » mener sur ce **contexte**, celle du paysage abouti, ou celle du paysage incomplet ? Le réel dans toute sa complexité est quelque part d'un côté *et* de l'autre. Ainsi n'y a-t-il pas de justesse contextuelle *a priori*, mais uniquement des mises en lumière contextuelles réalisées par des projets *a posteriori*.

8. Dans quel espace-temps concevoir le projet ? Stratégies, temporalités, cyclicités des espaces

Penser les différentes échelles du bâti au moyen d'une conception temporelle, c'est être capable de prendre en compte les différentes vies de l'architecture. Tout d'abord, prendre en compte l'origine et la composition de l'architecture concrète : d'où viennent les matériaux convoqués dans les dessins proposés, et quelle dépense en « énergie grise » nécessite leur production, leur extraction, leur déplacement, leur mise en œuvre ? Puis, essayer de penser la durée de vie de ces matières articulées ensemble : il faut aussi entrevoir en quoi le bâtiment pourrait être un jour démonté, recyclé ou démolé. C'est penser de quelle capacité d'adaptation il pourra faire preuve d'ici là. Que serait une architecture adaptable, un espace flexible, une conception élastique ? Faut-il promouvoir une architecture mouvante pour accompagner le mouvement de la

vie, ou au contraire penser une architecture solide pour aider la vie mortelle à naître, vivre, puis s'échapper dans les meilleures conditions ?

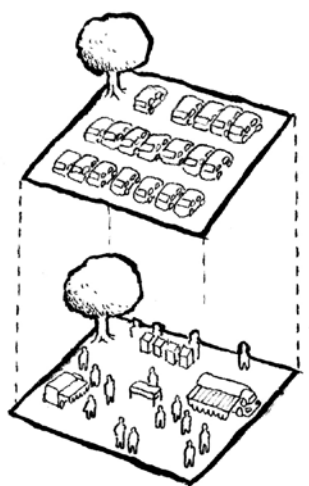
Il importe en vérité de bien s'entendre sur les mots pour pouvoir penser avec précision. En effet, tandis que l'*adaptabilité*, désignerait littéralement, l'*ad-apté*, à savoir le fait d'être *apte* à (mesure de la capacité), la *polyvalence*, elle voudrait décrire le fait d'être valable pour plusieurs choses à la fois (un peu comme la *multifonctionnalité*, fait d'avoir plusieurs fonctions). La *flexibilité*, pour sa part, témoigne d'une capacité d'articulation, de reconfiguration, la souplesse tandis que l'élasticité est une mesure de la déformation potentielle. La *modularité*, assez explicitement entendue, est la manière dont une chose est conçue par entités, par éléments, par modules (souvent interchangeables car accessibles et « déconnectables »). L'éphéméarité vise à décrire la brève durabilité dans le temps (la durée de vie d'un papillon par exemple), alors que l'*impermanence* est employée pour parler des temporalités de l'alternance, à apparition/disparition cyclique (les saisons par exemple sont impermanentes). En tout cela, penser les lieux comme des *chronotopies*¹⁹ permettra de les considérer dans leurs temporalités propres (on ne peut penser l'espace public devant une école sans voir qu'il est fondamentalement différent suivant qu'on le considère à l'heure de sortie ou en pleine nuit). Et finalement, il faut essayer de voir ce

¹⁹ Disons, pour présenter brièvement le concept, que l'idée de *chronotopie* est employée pour parler de l'indissociabilité du temps et du lieu. À savoir, autrement dit, qu'il est difficile de parler des espaces habités par les sociétés humaines sans prendre en compte, simultanément, les rythmes, habitudes, mouvements, flux et rites par lesquels ces sociétés utilisent temporellement ces lieux... Une évidence, certes, mais qu'à le mérite de mettre en lumière ce néologisme récent.

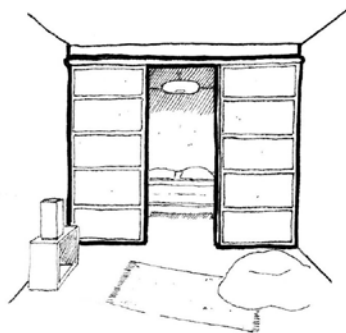
qui est en jeu entre *eco-rythmes* (terme désignant la rythmicité des éléments naturels (jour/nuit par ex.)) et *rythmes machiniques* (que l'on peut configurer à loisir, au contraire des éco-rythmes).



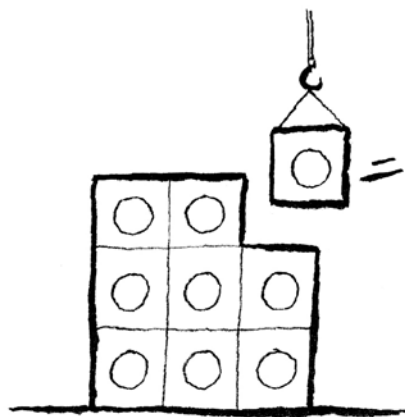
Adapté



Polyvalent



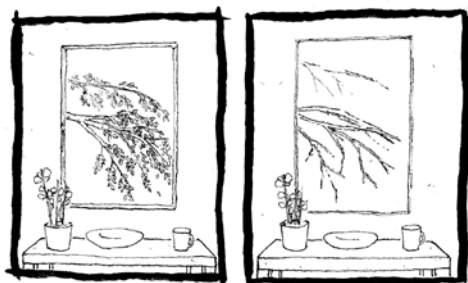
Flexible



Modulaire



Éphémère



Impermanent

Préciser toutes ces notions permet d'envisager la conception en terme de temporalité, de la comprendre comme un *processus stratégique* plutôt que comme un objet fini. Cela invite à prendre en compte les différentes étapes, et donc les différents acteurs, financements, mécanismes, etc. En cela, c'est bien sûr le projet qui devient plus complexe, mais aussi plus réel et réalisable, ainsi que plus éthique et responsable (car mieux conscient de la complexité dans laquelle il cherche à prendre place).

À ce sujet, remarquons qu'on a tendance à considérer l'économie comme une donnée fixe du projet d'architecture. *De combien dispose-t-on pour réaliser quoi ?* Voilà le genre de raisonnement qui permet d'arriver à des ratios €/m² comme si tout cela était figé une fois pour toute. Dans la relation professionnelle avec un client, on comprend toutefois à quel point l'économie d'un projet est toujours temporelle et mouvante : un couple aura peut-être plus d'argent, dans une deuxième phase, pour agrandir la maison – à moins qu'il ne décide de sous-louer la troisième chambre pour financer la rénovation du garage. Dans l'économie urbaine, de la même manière, les budgets dépendent en grande partie de l'attractivité d'un site : une municipalité peut avoir peu d'argent pour rénover un site non attractif, si elle réussit à investir cette petite somme pour augmenter la pression foncière sur le site en le rendant plus désirable, le tour est joué, car ce sont alors une multitude d'investisseurs privés qui auront intérêt à développer le site, pour le plus grand bien de la communauté publique. Pas d'économie du projet *a-priori* et *une fois pour toute donc* : toute conception doit apprendre à considérer l'enveloppe financière comme une donnée d'une part

potentiellement fluctuante et d'autre part toujours liée à des situations d'acteurs.

En tout cela, par-delà ces illustrations données à titre d'exemples, je voudrais mettre en valeur la façon dont la pensée de la question temporelle ne permet pas une simple amélioration du projet, mais un véritable bouleversement des *cadres de conception* du projet eux-mêmes, de leur définition théorique aussi bien que de leurs modalités de réalisation dans le réel, car il permet de cesser enfin de voir la conception architecturale comme un pur processus de production plastique et fonctionnelle d'un objet fini, pour la faire entrer au contraire de plain-pied dans l'ordre social, économique et écologique d'une époque, ses besoins et ses rêves, comme un art stratégique, éthique et politique de la plus haute importance. En effet, pour le dire avec Félix Guattari :

« On ne peut plus se contenter aujourd'hui de définir la ville en termes de spatialité. Le phénomène urbain a changé de nature. Il n'est plus un problème parmi d'autres, il est le problème numéro un, le problème carrefour des enjeux économiques, sociaux, écologiques et culturels. [...] Dans ce registre, les architectes, les urbanistes, les sociologues et les psychologues auront à réfléchir sur ce que pourrait devenir une resocialisation des individus, une réinvention du tissu social, étant entendu que, selon toutes probabilités, il n'y aura pas de retour en arrière vers la recomposition des anciennes structures familiales, des anciennes relations corporatives, etc. [...] Immergés au sein du consensus de la cité démocratique, il leur appartient de

piloter, par leur dessin et leur dessein, de décisives bifurcations du destin de la cité subjective. Ou l'humanité, avec leur concours, réinventera son devenir urbain, ou elle sera condamnée à périr sous le poids de son propre immobilisme qui menace aujourd'hui de la rendre impotente face aux extraordinaires défis auxquels l'histoire la confronte²⁰. »

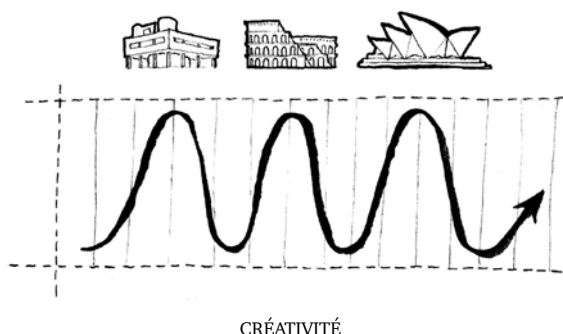
Penser l'espace-temps du projet, c'est envisager l'architecture comme processus de transformation d'un territoire habité, avec tout ce qu'il comporte de *déjà-là*, d'interactions présentes et d'ambitions futures. C'est essayer de concevoir l'architecture comme stratégie dynamique d'analyse et d'intervention, capable d'anticiper et de « planifier » (littéralement : faire des plans), mais aussi comme art de l'adaptation, de l'improvisation, de l'ajustement. C'est considérer l'architecture comme une conception des milieux humains dans tout ce qu'ils ont à échanger dans le temps avec les milieux non-humains, leurs éco-systèmes de fonctionnement et leurs valeurs intrinsèques. C'est voir l'architecture comme un savoir-faire argumentatif et non simplement plastique, comme une capacité de discours éthique et non simplement comme un art de la composition formelle. Dans le meilleur des cas, c'est tout cela que traduit la mode actuelle du schéma, du logo et de la vignette : le passage d'une discipline des Beaux-Arts où règne le plan de réalisation de l'objet sculptural figé, à un savoir-faire plus démonstratif, global et politique, dans lequel la représentation est iconographie, mise en forme d'une idée stratégique évolutive.

²⁰ Félix Guattari, « Pratiques écosophiques et restauration de la cité subjective », in *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Paris, Lignes, 2015.

9. Comment s'inspirer de modèles ? Concevoir n'est pas inventer de zéro

Contrairement à ceux qui affirment que les processus de conception architecturale restent propres à chaque architecte, il me semble que plusieurs règles de conception générale, appliquées par tous, peuvent être mises en lumière. Sur la question des modèles notamment, en ce qu'être architecte signifie à la fois : savoir respecter un ensemble de contraintes et de réglementations (locales, législatives, normatives, symboliques, etc.), manipuler un corpus de références architecturales historiques (archétypes, typologies, etc.) et tenir une posture créatrice de réinvention et de détournement (de la commande, des préjugés, des attendus, etc.). En effet, autrement dit, c'est par d'incessants allers-retours entre corpus de références et réinventions créatrices inédites qu'il est possible de gérer la masse complexe de contraintes et réglementations

qui s'appliquent à un programme et un site lors de la conception d'un projet. D'où l'importance, certes, de se placer dans une dynamique créative d'invention, mais aussi de travailler sa culture architecturale ! En effet, concevoir un projet d'architecture implique *toujours* de s'inscrire dans une culture architecturale qui nous dépasse.



CRÉATIVITÉ

Dialogues incessants entre travaux d'invention et de référence

Je rejoins entièrement en cela Ludwig Mies van der Rohe lorsqu'il énonce que « si quelqu'un prend son travail au sérieux, même s'il est jeune, il est forcément influencé par d'autres personnes, c'est ainsi, on n'y peut rien ». Le maître poursuit : « Vous savez, on ne peut pas inventer une nouvelle architecture tous les lundis matins. C'est très naïf de penser cela²¹ ». En effet, si, en un certain sens, il est vrai que *l'architecture, c'est tout ce qu'on a appelé*

²¹ Ludwig Mies van der Rohe, enregistrements historiques diffusés dans l'émission *Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) - La simplicité est un long voyage*, France Culture, documentaire du 12 avril 2016.

« *architecture* » *jusqu'ici*, alors parler d'architecture, c'est faire référence à une histoire de l'architecture et se positionner vis-à-vis d'elle. Ce positionnement peut être varié, puisqu'il est possible de respecter cette histoire, la convoquer et la rendre contemporaine à nouveau (dans la mesure du possible), mais tout aussi bien le concepteur peut essayer de sortir des jalons qu'elle borne, la caricaturer pour se moquer d'elle²², la reprendre à son compte pour la détourner, etc. Dire que toute architecture est en relation avec les architectures qui l'ont précédée, ainsi, ce n'est pas enfermer la discipline dans le carcan du *déjà-là*. C'est au contraire reconnaître que si justement il y a « innovation », « invention » et « création » architecturale, c'est bien en référence à un état préexistant de la discipline, qui aurait besoin d'une réactualisation, d'une transformation ou d'un déplacement.

Ainsi, en tant que concepteur, sommes-nous toujours et forcément, en résonance avec quelque chose qui nous précède. Autant alors l'explicitier et travailler avec. Ce que peut-être Renzo Piano annonce pour sa part en ces termes généraux : « l'architecte puise ce qui lui est utile dans l'histoire de l'art et le transforme en quelque chose de nouveau²³ ». Concrètement alors, quelles villes vécues, par exemple, nous ont marquées, et nous influencent alors que nous sommes occupés à penser et dessiner la ville de demain ? Quelles architectures de notre enfance hantent encore nos imaginaires tandis que nous pensons créer des espaces inédits pour autrui ? L'historien Kenneth

²² N'est-ce pas ce que fait par exemple la célèbre maison de Robert Venturi dessinée pour sa mère, avec son fronton démesuré, ses proportions absurdes et son symbolisme outrancier ? (Vanna Venturi House, Pennsylvanie, 1962).

²³ Renzo Piano, *La désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2007, p. 20.

Frampton raconte ainsi : « Le *pueblo* mythique de l'enfance de Barragan décrit parfaitement cet univers, et, par-là, ses sources d'inspirations : « Les premiers souvenirs de mon enfance sont liés à une hacienda que ma famille possédait près du village de Mazamitla. [...] Il avait la couleur de la terre, ce qui est intéressant car la terre était colorée. [...] Non, il n'existe pas de photographies. Il m'en reste seulement le souvenir²⁴ ». Très similairement, Frank Gehry a pu raconter lui aussi les façons dont ses souvenirs d'enfance influencèrent son esthétique, notamment lorsqu'il jouait dans le bain avec les poissons ramenés du marché par sa grand-mère, avant qu'elles ne les tuent pour les cuisiner²⁵. Bien sûr donc qu'au delà des grands modèles que nous avons étudiés, nos souvenirs personnels, intimes même, sont des schémas à inspiration pour notre imaginaire architectural.

En synthèse, il s'agit d'avouer qu'il n'est ni question dans le projet architectural de croire qu'on peut tout réinventer en partant de zéro ; ni qu'il s'agit de s'arrêter à l'existant, et de copier simplement les typologies et archétypes bien connus. Concevoir quelque chose, au contraire, c'est aussi développer des méthodes pour progresser par séries

²⁴ Kenneth Frampton, *L'architecture moderne : une histoire critique*, Thames & Hudson, 2006, p. 338-339.

²⁵ « In Toronto, when I was very young, my grandmother and I used to go to Kensington, a Jewish market, on Thursday morning. She would buy a carp for gefilte fish. She'd put it in the bathtub, fill the bathtub with water, and this big black carp—two or three feet long—would swim around in the bathtub and I would play with it. I would stand up there and watch it turn and twist ... and then she'd kill it and make gefilte fish and that was always sad and awful and ugly. [...] It then became a language that I guess became Bilbao and a few other projects. » « Frank Gehry, a Carp, and Your Bubbie Walk into a Shabbat Dinner: The History of Gefilte Fish », Revue en ligne Breaking Matzo, 14 septembre 2016 <http://breakingmatzo.com/philosophy/frank-gehry-carp-bubbie-walk-shabbat-dinner-history-gefilte-fish/>

de va-et-vient entre de l'inconnu et du déjà connu. L'architecture est invention... mais pas de tout ! Il y a d'une part des dimensions, des esthétiques, des typologies, des argumentations connues ; et d'autre part, chaque projet est particulier, singulier, unique – et nécessite de ce fait un ensemble de solutions parfaitement nouvelles.

Au sujet ainsi de la vaste et bien connue pratique de la « référence » (à des œuvres, à des pratiques architecturales exemplaires), je voudrais proposer deux approfondissements, deux idées qui me semblent, chacune à leur manière, pouvoir aider à concevoir explicitement et efficacement à la fois. En effet, une pratique des plus courantes consiste à enquêter durant la conception sur un corpus d'œuvres passées, en lien avec l'échelle, le programme, la typologie du projet concerné. Or, il convient de se s'intéresser à cet égard aux manières dont ces éléments choisis « font référence ». À savoir, s'interroger : *comment est-ce que j'utilise ces références (architecturale ou non) dans ma conception ?* Deux cas notamment me semblent à différencier :

- ou bien, *premier cas*, j'envisage cette référence comme un pur stimulus que je ré-interprète librement. À titre d'exemple, un tableau de Monet peut me rappeler mes grands-parents – ces derniers étant les usagers-type que j'imagine pour m'aider à concevoir ce programme de maison de retraite que je dois projeter – : je n'utilise alors pas vraiment « Monet » comme référence, disons que c'est plutôt une aide à la conception, un catalyseur pour m'aider à penser. J'appellerai cela une *référence-atmosphère*. Comprise en ce sens, la *référence-atmosphère* est un artefact qui peut

être physique ou virtuel, réel ou imaginaire, historique ou contemporain – peu importe. Elle n’a pas à être étudiée. Elle stimule l’auteur, et lui uniquement, en ce qu’ils entretiennent un rapport absolument subjectif, certes fondé, mais jamais entièrement explicite. C’est en ce sens je crois qu’Aldo Rossi peut affirmer : « il existe une rue à Séville faite de coursives superposées, de passerelles, d’escaliers, de bruits et de silence, qu’il me semble reproduire dans chacun de mes dessins²⁶ ». On voit bien ici qu’il ne s’agit ni d’une référence « de maître » (cette rue n’étant pas le fruit du génie d’un grand architecte, mais une voie ordinaire, banale, quotidienne), ni d’une référence partageable : n’importe quel autre architecte serait peut-être incapable de tirer de ladite scène un quelconque moteur de projet. Ainsi peut-on s’interroger : *quels sont les artefacts qui ont guidé ma conception jusqu’ici ?* Ou, face à une page blanche : *quelles références-atmosphères pourraient me stimuler pour démarrer ?* Les lister, les afficher sur son bureau (physique ou virtuel peu importe), les expliciter, peut permettre de créer une atmosphère de travail appropriée. Les *références-atmosphères* peuvent être vernaculaires (comme ici dans le cas de Rossi), mais surtout elles peuvent aussi être entièrement non-architecturales comme stimulus à la conception : tout aussi bien peut-il s’agir de musique, de nourriture, de présence vivante, etc. ;

- ou alors, *seconde possibilité*, travailler une référence architecturale pour comprendre comment un architecte réussit à aboutir à tel

²⁶ Aldo Rossi, *Autobiographie scientifique*, Marseille, Parenthèses, 2010, p. 34.

ou tel résultat : c'est alors tout différent. Dans ce cadre, il est bien question d'architecture, et il s'agit plutôt d'une enquête qui ne peut se résoudre à la simple « image », au simple *stimulus* libre. Il s'agit alors d'aller à la médiathèque pour lire des monographies sur son travail, d'étudier les plans, de lire des entretiens avec le concepteur, de visiter ses bâtiments, de les analyser par tous les moyens possibles : redessiner ses coupes, ses plans, reprendre, ligne par ligne, pour essayer de digérer l'esthétique, les proportions, les rythmes. Tout cela, pour finalement tenter de « voler » ce savoir-faire, et être capable de le retranscrire dans ses projets. J'appellerai cela une *référence-travail*. En guise d'exemple : Enric Miralles et Carme Pinos développèrent une véritable école esthétique. Composée de géométries très particulières, de lignes qui ne sont ni droites, ni courbes, cette école stylistique fit date. Et il faut étudier véritablement comment ils réussirent à générer pareille esthétique pour pouvoir se revendiquer de leur travail comme d'une « référence » architecturale. Il faut étudier et analyser, s'entraîner à reproduire ses tracés pour pouvoir hériter des qualités de cette école esthétique. Car en définitive, si la *référence-atmosphère* est invisible dans le résultat final (personne n'a jamais reconnu la rue de Séville dans les bâtiments d'Aldo Rossi), la *référence-travail*, elle, l'est en tout point – si tant est que l'architecte ait pu pousser la référence jusqu'au bout (il est fréquent de reconnaître chez certains architectes, l'influence de maîtres les ayant précédés, les ayant marqués : ainsi pour reprendre notre exemple les héritiers de l'école barcelonaise lancée par Enric Miralles et Carme

Pinos sont particulièrement reconnaissables). Que l'on n'aille donc pas croire que cette visibilité apparaisse seule : elle est le fruit d'un travail de longue haleine, qui procède d'ailleurs, pour le meilleur et pour le pire, de formes d'idolâtries. À cet égard, se mettre dans la peau des grands architectes que l'on admire permet de trouver des idées à leur niveau (ou au moins, d'essayer !). À savoir, pour résoudre un phénomène de page blanche, de s'interroger : *qu'aurait fait mon idole à ma place ?* Ce qui n'empêche pas, ensuite, de se libérer de cette emprise. Mais cela décoinçait au moins une situation de blocage.

Deux dernières et brèves remarques, en guise de conclusion à ce chapitre.

Il importe certes d'avoir de la culture pour concevoir, il n'est surtout pas question de s'arrêter à celle-ci. Attention à la copie trop littérale qui est mal perçue (à juste titre). Toute conception doit se confronter au nouveau contexte dans lequel elle prend place. En effet, parce que toute architecture construite est une *géo-graphie*, à savoir littéralement, une écriture de la Terre, elle prend place à chaque fois dans un contexte singulier. On ne saurait, dès lors, s'arrêter à l'application d'un modèle ou d'un autre. Après tout, même le vernaculaire le plus entièrement basé sur les traditions a su se réadapter aux matières disponibles, à la topographie particulière d'un site, aux situations construites environnantes, à l'orientation, etc.

Remarquons ensuite à quel point il importe de distiller ses références avec parcimonie. Chaque « citation » est comme une munition pour convaincre. Une flèche aiguisée, que l'on convoque au besoin, pour se sortir d'une situation compliquée. En cela, et pour poursuivre la métaphore, il s'agit de ne pas vider son carcan dès le premier paragraphe, mais au contraire de prendre le temps de choisir sa cible, d'ajuster le tir, de préparer l'audience à l'impact, de faire apparaître la portée du tir, sa puissance et ses conséquences. Bref, dans l'écriture, il est question d'accompagner au mieux chaque citation en l'introduisant vis-à-vis du contexte disciplinaire et historique qu'elle représente, ou de conclure au regard des positions qu'elle propose et de la façon dont celles-ci travaillent avec l'argumentation proposée dans son ensemble. Dans l'architecture, de la même manière, les grands architectes savent faire des *clins d'œil*. Ces derniers sont bien placés, et ne prennent pas la place du discours propre du bâtiment. Ils constituent de petites références, discrètes, subtilement amenées, délicatement articulées, aux maîtres qui ont construit ces architectes.

10. Comment argumenter par l'espace ? Problématiser le réel : hypothèses et positionnements critiques

C'est une hypothèse importante de cet ouvrage : il est possible d'aborder la conception architecturale comme un processus de problématisation et d'argumentation. À savoir, littéralement, construire une « problématique de recherche », avec ses hypothèses et ses démonstrations, un peu comme le ferait un chercheur en histoire ou en science humaine. Ce qui ne signifie pas, certes, que le projet d'architecture soit en tout point équivalent à la recherche scientifique universitaire. Mais rejoint plutôt cette formulation de Livio Vacchini affirmant que « faire un projet signifie s'adonner au plaisir de construire une pensée²⁷ ». Pour ce faire, il est question de développer une série de capacités qui

²⁷ Livio Vacchini, *Capolavori*, Paris, Linteau, 2006, p. 71. Ce qui, remarquons-le, est tout de même un peu différent une fois formulé en ces termes, que de prendre le processus de conception architectural comme la simple découverte et mise en œuvre d'un « concept ».

ne sont pas propres à la discipline architecturale, mais qui sont déployées singulièrement par elle. Ce sont ces dernières que je vais essayer de décrire en ce sens dans ce chapitre.

Concevoir nécessite, tout d'abord, une capacité de lecture et d'analyse d'un **contexte géographique et culturel** dans toute sa complexité. *Que raconte un site particulier ; quels sont ses points forts, ses difficultés de fonctionnement, ses caractéristiques particulières ?* Lire un paysage, c'est penser les relations de sa forme, mais aussi entrevoir ses dynamiques, son histoire et ses *devenirs* potentiels, c'est entrevoir la façon dont savoir-faire, matière, humanité et environnements naturels s'y échangent traditionnellement, et au moyen de quelles esthétiques et symboliques particulières il s'illustre. L'analyse, en ce sens, n'est certes jamais parfaitement objective. Au contraire, elle est un *point de vue*, en tous les sens du terme : elle provient d'une position particulière, d'un ancrage au monde qui ne peut être qu'unique ; elle est aussi, en certains endroits, choisie voire irrationnelle ; elle est enfin nécessairement partielle, cadrant un angle plutôt qu'un autre. Elle est enfin nécessairement le début d'une prise de position : elle démarre, à elle seule, le projet, elle *est* déjà une part non négligeable de ce dernier.

Puis, remarquons en quoi concevoir nécessite une certaine capacité de positionnement par la formulation d'hypothèses critiques en réponse à cette analyse. *Qu'est-ce que cette lecture simultanée d'un paysage, d'une ville, d'un territoire et d'une époque permet-elle de formuler comme hypothèse critique ?* L'hypothèse pourra être, par exemple, que la dévitalisation d'un territoire n'est pas due

à son absence de qualité esthétique, mais à un problème socio-économique contemporain. Ou bien que l'échec d'un quartier en terme de vie urbaine est due à sa mauvaise connexion au centre-ville en terme de mobilité. Ou encore que le mauvais état structurel d'un bâtiment historique n'est pas dû à la faible qualité de ses matériaux, mais à la mauvaise ventilation des espaces intérieurs qui entraîne une humidité particulière qui fragilise les parois. Peu importe : en tout projet se formule un certain nombre d'hypothèses critiques vis-à-dis desquelles l'architecte doit intervenir²⁸.

Voyons ensuite, en quoi concevoir nécessite une capacité de mise en espace de ces hypothèses par le biais de systèmes spatiaux crédibles, correctement dimensionnés et représentés. Soit, pour reprendre nos exemples ci-dessus : le développement d'un programme de relance économique d'une région au moyen d'espaces appropriés à son re-développement ; le dessin d'un système de mobilité approprié à la régénération du quartier concerné ; ou encore la mise en place d'un système de ventilation approprié à l'architecture en mauvais état, permettant sa bonne conservation sans nuire à son esthétique patrimoniale. On a trop généralement tendance à résumer le projet d'architecture à cette seule phase, comme si la conception pouvait se résumer à une pure *mise en forme*. Mais « de quoi

²⁸ Ces situations prises en exemple font toutes état d'un « problème » initial. Et pour cause ! Il est beaucoup plus difficile de composer dans une situation initiale où tout irait pour le mieux dans le meilleur des mondes. Car pourquoi alors changer les choses ? L'architecture en tant qu'art appliqué prend force là où elle sait intervenir, d'une façon qui dépasse la pure rationalité, en une situation originellement problématique, quitte à ce qu'elle soit, elle-même, révélatrice d'un malaise qu'on n'avait pas encore perçu jusque là... Et après tout, problématiser, n'est-ce pas aussi, littéralement, « mettre en problème » ?

l'édifice est-il la mise en forme ? » : voilà la question qui importe, et permet d'en savoir un peu plus sur ce qu'architecture signifie. Chercher à préciser des réponses²⁹ à cette question aide à donner de la force à cette forme, en – justement ! –, l'*in-formant* ; en y insérant un contenu, un sens, une lisibilité ; en la faisant apparaître comme une forme nécessaire.

Enfin, considérons à quel point concevoir signifie toujours, d'une manière ou d'une autre, devoir faire preuve d'une capacité de synthèse et de présentation. *Synthèse*, car on ne sait jamais *tout* ce qui a été conçu, tout comme on ne sait jamais tout ce qu'a pensé un auteur de roman pour pouvoir construire son récit. Et, de la même manière encore qu'un livre est l'écriture d'une petite partie seulement de tout l'univers imaginé, les dessins, discours, textes et autres images qui présentent un projet ne sont jamais qu'une toute petite partie de tout ce qu'il a fallu mettre en branle au cours du travail de conception. Cela semblera presque banal à dire, mais il importe de fait d'apprendre à considérer cette étape comme une part absolument fondamentale du processus de conception lui-même. En effet, un projet qui ne parviendrait jamais à être synthétisé suffisamment pour être clairement présenté pourrait-il même être appelé « projet » ? Pourrait-on jamais dire qu'on a su concevoir quelque chose qu'on ne sait (re)présenter ? Si les réponses à ces questions doivent être négatives, alors c'est bien que la part de *présentation/représentation* est inhérente au projet lui-même : en rien il ne s'agit de quelque chose qui survient « après ». Retracer ainsi au cours de la dite « présentation » l'ensemble de la démarche

²⁹ Non pas des réponses théoriques et générales, mais des réponses précises, qui concernent le projet concret, le cas particulier dont il est question.

intellectuelle suivie, de l'analyse première jusqu'à l'application d'une solution spatiale appropriée, ce n'est pas dévoiler ses tactiques secrètes, mais au contraire se rendre service en donnant les clefs de lecture de son projet. Cela rend le processus plus explicite et permet à l'auditeur (qu'il soit client, jury, confrère ou autre), les moyens d'évaluer le projet au moyen de critères adaptés. À savoir, autrement formulé, que c'est en donnant les raisons d'une forme (voilà ce que cette forme essaie de traduire comme positionnement, voilà ce qu'elle propose en tant qu'hypothèse problématique, voilà ce qu'elle devra pouvoir satisfaire comme fonction, etc.) qu'on la rend puissante et lisible à la fois.

C'est l'ensemble de cette démarche qui semble en jeu lorsqu'un architecte choisit de « problématiser le réel » pour concevoir (et tout architecte ne le fait-il pas, plus ou moins consciemment ?). Qu'il soit bien clair que ce n'est pas là une position partagée par grand nombre d'architecte aujourd'hui. Au contraire, tout ce chapitre tente en tout cela de s'opposer même d'une certaine manière aux propos de Michel Maraval affirmant que « l'architecture [...] n'utilise pas dans ses méthodes de conception la démarche hypothético-déductive mobilisée par certaines disciplines et certains chercheurs³⁰ ». Pareille démarche « d'argumentation par l'espace » est, tout au contraire, ce que précisément je voudrais ici démontrer : le projet peut être envisagé comme une démarche hypothético-déductive. D'un état des lieux particulier, l'architecture peut dès lors tenir une posture singulière, elle peut se déployer dans l'espace en réponse à un contexte qu'elle a pris en

³⁰ Lambert Dousson, Laurent Viala (co-dir.), *Art, Architecture, Recherche*, op. cit., p. 57.

compte et face auquel elle se positionne. C'est de la sorte, d'ailleurs, me semble-t-il, qu'elle réussit à trouver des formes argumentatives qui en font une discipline que l'on peut enseigner, juger et critiquer ; et non pas un art purement arbitraire et subjectif, qu'il appartiendrait à chacun de développer comme bon lui semble. Dès lors, en la conception, il s'agit non seulement de mise en forme mais aussi, nous venons de le voir, d'analyses et d'hypothèses, de positionnements critiques, de démonstrations argumentées, de problématiques imaginaires et de stratégies narratives face au réel. Historiquement, il est possible d'identifier différentes formes de « positions de concepteurs » qui ont pu servir l'art de l'architecture à se réinventer d'une part, et à retrouver de nouvelles forces d'ancrages dans le monde d'autre part. Car si tout projet est fondamentalement et indubitablement « la mise en œuvre d'une idée³¹ » : *d'où provient cette idée ? Et surtout que défend-elle ?* À titre d'exemple, le projet peut incarner la défense d'une posture éthique sur l'architecture (Pier Vittorio Aureli aujourd'hui, ou Tadao Andô avant lui, pour ne citer qu'eux), un goût esthétique systématiquement proposé (Frank Gehry), ou encore même un rapport entre l'un et l'autre (Peter Zumthor ou Louis Kahn, chez qui on serait bien mal aisé de vouloir différencier éthique et esthétique). Penser à ce qu'on souhaite « défendre » par l'architecture, donc, c'est déjà faire avancer le projet. Il s'agira à la fin, que cette pensée sache prendre corps en l'architecture

³¹ Ainsi pour ne poursuivre qu'au seul moyen de l'ouvrage précédemment cité : sur ce point s'accordent tant Michel Maraval affirmant avant tout que « concevoir revient à développer une idée », que Jean-Luc Lauriol témoignant du *vouloir dire* en l'architecture, ou encore David Hamerman et Laurent Viala engageants le débat entre raison et d'intuition en architecture. Voir Lambert Dousson, Laurent Viala (co-dir.), *Art, Architecture, Recherche*, op. cit., p. 53-116.

pour devenir concrète, sans jamais croire toutefois que le bâtiment puisse « signifier » quoi que ce soit par lui-même³². Parce que l'œuvre architecturale dépasse la pure rationalité, ce sont d'autres formes « d'arguments » que des équations mathématiques qu'il faut déployer, d'autres manières de donner de la force à une proposition qu'il convient d'inventer. Le récit est l'une de celles-ci. Outil par excellence de la conception architecturale, il aide certes à concevoir (c'est en s'imaginant des vies en l'espace projeté que conçoit tout architecte) et autant qu'elle aide à efficacement présenter un projet (par des genres particuliers de *storytelling* que bon nombre de maîtres d'œuvres racontent leurs bâtiments). Mais il constitue surtout l'arme fondamentale de quiconque devrait – comme l'architecte – travailler avec l'identité et l'imaginaire, avec le fantasmé et le symbolique, avec l'atmosphère ou l'ambiance, bref, avec un ensemble de caractères qu'on serait bien en peine de devoir rationaliser et manipuler parfaitement. Sans narration, comment penser le culturel et le rituel, le spirituel et le fluctuant, l'irréversible et la mort avec lesquels travaille toute architecture ? N'en déplaise à Anders, l'humanité s'est depuis toujours construite au contact de formes de *supraliminaire* et d'*infraliminaire*³³ – au contact de mythes sublimes qui, bien que forgés par l'humanité elle-même, dépassent pourtant sa propre raison... À de nombreux égards ainsi nous pouvons nous accorder avec Xavier Gonzalès affirmant que

³² À ce sujet, voir le chapitre *L'architecture ne signifie rien par elle-même*, en deuxième partie de cet ouvrage.

³³ Vulgarisant brièvement, disons que le *supraliminaire* et l'*infraliminaire* sont des néologismes utilisés par le philosophe Günther Anders pour désigner les phénomènes qui dépassent la capacité de représentation de l'esprit humain. Voir à ce sujet notamment les deux tomes de *L'obsolescence de l'homme* (Tome 1 Ivrea/Encyclopédie des Nuisances, 2002 ; Tome 2 L'Encyclopédie des Nuisances, 2011).

« l'architecture est une pensée, parfois critique, avant d'être un programme ou une plastique, c'est aussi un engagement³⁴ ». Formulation d'un désir narratif, l'architecture est une pensée irréductible, qu'il ne s'agit pas de « justifier » mais de raconter. Un travail fou, qui s'interprète plus qu'il ne s'explique. Mais une pensée malgré tout, dont on aurait tort de sous-estimer la capacité *argumentative*...

³⁴ Xavier Gonzalès, cité par Michel Possompes, *La fabrication du projet. Méthode destinée aux étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Eyrolles, 2013, p. 41.

11. Qu'est-ce qu'une géométrie ? Articuler mesurable et non-mesurable

Quel rapport considérer entre « référence architecturale » et système géométrique ? En quoi toute « argumentation spatiale » doit finalement s'exprimer au moyen d'une géométrie ? Ou encore : que peut bien vouloir dire Tadao Andô énonçant que « l'architecture est l'art d'articuler le monde grâce à la géométrie³⁵ » ? Il importe d'envisager, pour répondre à ces questions, les caractères à la fois *mesurables* et *non-mesurables* de toute géométrie vécue.

³⁵ Par honnêteté intellectuelle, voici le contexte d'où est extraite cette affirmation ; propos qui concourra par ailleurs aux propositions de ce chapitre : « L'architecture est l'art d'articuler le monde grâce à la géométrie. Néanmoins, le monde ne s'articule pas en espaces isotropes et homogènes. Plutôt qu'en espaces abstraits, il s'articule en des lieux concrets [...]. Un lieu n'est pas l'espace absolu de la physique de Newton. [...] L'être humain articule le monde au moyen de son corps. [...] Lorsqu'on dit que l'architecture articule le monde, on veut dire en réalité que l'activité humaine articule le monde », Tadao Andô, « *Shintai* et espace » (1988), in Yann Nussaume, *Tadao Andô. Pensées sur l'architecture et le paysage*, Paris, Arléa, 2014, p. 97 (traduction modifiée).

La géométrie doit avant tout être considérée comme une question symbolique, sociale, politique et existentielle, dès lors qu'elle n'est plus seulement mathématique mais qu'elle est réalisation dans l'espace physique habité. Par-delà les références intrinsèques à la discipline architecturale, c'est en tant qu'élément configurant pour l'être qu'elle doit être abordée. En effet, l'horizontale n'est pas la verticale. On peut aborder cela d'un point de vue de la pratique, de la critique ou de l'histoire de l'art à la manière d'un Rudolf Arnheim théorisant la forme architecturale³⁶. Et on peut, parallèlement, envisager ce fait que la géométrie a un impact mesurable sur les sentiments et l'existence humaine³⁷. En ce qu'elle nous rappelle notre position allongée et le battement cyclique, mouvant et immobile à la fois de notre cœur, la mer apaise notre esprit. Son horizontalité et l'infini de sa ligne d'horizon, le bleu profond de ses entrailles : tout cela ne peut être considéré comme un simple décor que l'œil analyserait rationnellement, sans que jamais l'âme ne soit atteinte. De la même manière s'autorisera-t-on à voir en quoi la neige n'est pas qu'une nostalgie climatique, mais constitue aussi un lent, mais certain effondrement intérieur, glacial et doux à la fois ; le feu et la fumée, l'encens, s'élevant quant à eux en entraînant notre esprit et nos rêveries du même mouvement...

Toute bonne architecture ne possède-t-elle pas un ensemble de composition et d'articulation qui, de la même façon, sont influentes d'un point de vue géométrique-existential ? Pris entre dimensionnements raisonnés et impacts

³⁶ Rudolf Arnheim, *Dynamique de la forme architecturale*, Liège, Mardaga, 1986.

³⁷ Mathias Rollot, *Critique de l'habitabilité*, Paris, L&S, 2017.

inimaginables, c'est tout le projet d'architecture qui est en jeu dans cette articulation entre mesurable et non-mesurable. Car, pour le dire avec Louis Kahn, « l'art est simplement le seul langage de l'être humain. Parce que c'est le seul langage qui tente d'embrasser le *non-mesurable*. Tout langage, réellement, fondamentalement, ne tente rien d'autre que de ne pas mesurer³⁸ ». C'est pour cette raison précise que l'architecture est un art et une forme de langage à la fois.

« Mesurable³⁹ », en ce sens, est le champ de compétence qui permet de proposer des espaces fonctionnels, car ni trop grands ni trop petits, des hauteurs de meubles adaptés, des dimensionnements de matières et de structures crédibles, etc. « Non-mesurable », est le champ de compétence qui permet de prendre en compte des questions comme les domaines du symbolique, de l'habitation, de l'inconscient, du bien-être, de l'implantation dans un territoire historique, etc. Être architecte, c'est savoir mettre des mesures précises, pour concevoir un espace capable d'accompagner le non-mesurable : la vie. Travailler ainsi avec la géométrie n'est pas incompatible d'une conception orientée vers les atmosphères, l'ambiance, le rêve, l'image sensorielle. Le démontrent s'il le fallait les architectures de Peter Zumthor, clairement

³⁸ Louis Kahn, *Silence et lumière*, Paris, Linteau, 1996, p. 255 (traduction modifiée).

³⁹ *Nota Bene* : La topologie est de l'ordre du non-mesurable, bien qu'elle soit un outil de prise en compte rationnel des formes. Je propose pour définir cette dernière de s'en référer aux propositions de Reyner Banham qui l'explique assez clairement en ces termes : « la topologie - dont les classifications attribuent à une brique la même « forme » qu'une boule de billard (solide non pénétré), à une tasse à thé la même « forme » qu'un disque (surface continue percée d'un trou) » Reyner Banham, « Le nouveau brutalisme », *op. cit.*, p. 68.

positionnées et revendiquées dans ce sens - bien qu'elles restent des objets à la géométrie toujours puissante. Quoique rigoureux constructeur et savant compositeur de formes, l'architecte l'affirme ainsi : « Penser en image par association d'idées, de manière effrénée, libre, ordonnée et systématique, penser en images architecturales, spatiales, colorées, sensorielles – c'est ma définition préférée du projet d'architecture⁴⁰ ».

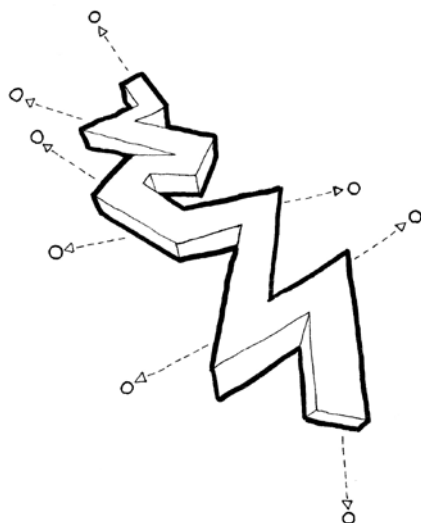
En synthèse donc, le « projet d'architecture référencé » est, à juste titre, un travail qui emprunte aux systèmes géométriques de maîtres, d'écoles, de styles ou de courants architecturaux ayant précédé. Il est dur de croire toutefois qu'une même géométrie puisse produire absolument les mêmes « effets » spatiaux, par-delà toute époque, personnalité individuelle et communautaire, mode d'appréhension culturelle de l'espace. Deux mesures équivalentes peuvent avoir une multitude de conséquences différentes sur l'expérience spatiale. Les atmosphères humaines et l'inscription historique des édifices rendent chaque édifice unique, irreproductible⁴¹. C'est dans ce cadre, et dans ce cadre uniquement, que doivent être reproduites les inventions géométries de nos « maîtres » : sans fantasmes aucun sur les manières dont nous pourrions, par-là, nous hisser à leur hauteur.

Trois remarques, finalement, pour conclure au sujet des rapports de la géométrie et de la conception de projet en architecture :

⁴⁰ Peter Zumthor, *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010, p. 69.

⁴¹ Roberto D'Arienzo, Chris Younès, Annarita Lapenna, Mathias Rollot (co-dir), *Ressources urbaines latentes. Pour un renouveau écologique des territoires*, Genève, MétisPresses, 2016, p. 65-77.

- premièrement, il importe de différencier d'une part ce qui « doit » être aligné pour des raisons structurelles, économiques, de force et de bon sens constructif de ce qui d'autre part « doit » être aligné par pure esthétique du plan, bien que ça n'ait pas nécessairement de sens dans le réel puisque pas forcément perceptible (une fenêtre avec un couloir derrière un mur,...) ou que ça ne serait pas ainsi en réalité (des meubles entre eux, ...) – ce qui enfin peut être aligné en plan uniquement par mysticisme architectural, par symbolique de composition, ce qui ne relève que de la logique de conception et non de la raison d'être pragmatique du projet architectural. Il faut différencier ces points qui ont des raisons d'être différentes, et organiser donc les compositions géométriques avec des niveaux d'importances différentes...

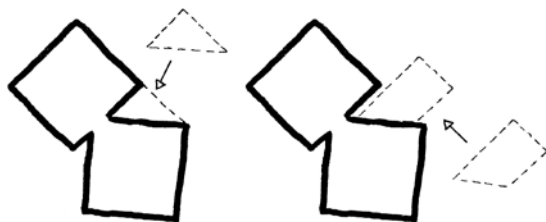


Géométrie et mystique de composition :
la puissance du récit

- ensuite, je voudrais attirer l'attention sur la différence qui peut être établie entre « géométrie *résultante* » et « géométrie *affirmée* ». Qu'entendre par là ? Que, de la même manière qu'un projet n'est pas uniquement une résolution de problèmes, mais aussi l'affirmation d'une identité propre, son esthétique, elle aussi, doit dépasser le simple cadre de la fonctionnalité (et de la « beauté », d'ailleurs), pour former une unité d'ensemble, une cohérence et une force à la fois. Or, pour ce faire, tous les détails comptent. La moindre ligne, orientation, accroche, le moindre petit élément se doit d'entrer en résonance avec une composition et un ensemble de règles générales⁴² qui cherchent à dire quelque chose de la relation que les éléments tiennent entre eux. *Ces compositions sont-elles en opposition, ou en harmonie ? Ces volumes sont-ils des répétitions du même modèle, ou un ensemble hétérogène qu'une composition d'ensemble fait apparaître comme famille ?* Chaque géométrie est lisible sous cet angle symbolique important. Il eut été facile à Louis Kahn de penser la maison Fischer comme un volume coupé en deux et plié en son centre. Toutefois, pour faire apparaître qu'il s'agit plutôt de deux cubes assemblés, l'architecte décale leur jonction au milieu d'un des volumes. Ainsi les volumes « s'affirment-ils » : leur articulation n'étant nullement une « résultante » de quoi que ce soit. De la même manière, il aurait été tout aussi simple pour Mies de composer le pavillon de Barcelone en intégrant les poteaux dans les parois verticales

⁴² Voir à cet égard le chapitre 9 *Créer librement ses propres règles du jeu*, en deuxième partie de cet ouvrage.

pour les faire disparaître, ou même de faire porter lesdites parois pour les enlever purement et simplement. Décaler toutefois ces poteaux par rapport à l'axe du mur permet de donner la sensation de parois glissantes, libres et en mouvement. Par l'affirmation de cette trame de poteau sur le système des parois, il évite toute forme de « résultante ». C'est à dire donc, pour le dire finalement au moyen d'un exemple plus théorique, on voit bien qu'il y a une différence forte entre une ligne de composition qui relie deux points de bout en bout, et une ligne de composition qui, bien qu'alignée de façon similaire, trouve une géométrie propre qui lui permet de s'affirmer comme élément⁴³.



Hiérarchiser sa composition :
géométries résultantes et affirmées

⁴³ En tout cela, loin de moi l'idée d'affirmer qu'il faille systématiquement séparer les éléments, tout différencier, tout faire voir, ou tout placer « de travers ». Réfléchir à cela, et prendre conscience de la manière dont toute composition nous place devant pareils choix, me semble toutefois un élément important du processus de conception.

- finalement, une remarque très brève – car bien connue – pour conclure ce chapitre : attention à l'outil, qui conçoit toujours un peu à notre place (surtout quand il est mal maîtrisé, car nouvellement appris par exemple). Parce que l'outil influe énormément sur la conception, il arrive parfois qu'il nous semble pouvoir reconnaître les bâtiments pensés par Sketchup de ceux conçus par ArchiCAD. En effet, on aurait tort de considérer la technique employée comme un pur « moyen » au service d'une « fin » librement choisie que serait le projet. D'une part, parce que comme tout moyen, celui-ci a un impact extrêmement fort sur la fin elle-même (on ne conçoit, on ne pense, on ne dessine pas de la même manière suivant que l'on ait à sa disposition un carnet d'aquarelle, un atelier maquette, ou un logiciel de modélisation 3D). D'autre part, parce que l'architecture prend parfois ses moyens pour des fins. En effet, la finalité n'est pas toujours de construire, mais parfois de produire un projet théorique, une pure conception, qui ne serait qu'image (pas d'image « au service d'une réalisation » donc, mais dans notre cas présent une image qui est le but même de la conception). Puis enfin, parce que, surtout, comme beaucoup d'autres choses, l'architecture démarre peut-être là où justement on cesse de faire la différence entre les moyens et les fins⁴⁴...

⁴⁴ Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme Tome I, op. cit.* ; Jacques Ellul, *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Economica, 1990.

12. Que représenter ?

Penser aux modes d'écriture utilisés

C'est une chose qu'ont affirmé nombre d'écrivains et de penseurs : on écrit pour savoir ce qu'on pense, et non l'inverse. Il serait banal et faible, pauvre, voire improductif, d'écrire simplement *ce que l'on sait déjà*. Et si même c'était possible, cela produirait une écriture démotivée, dévitalisée. Durant l'écriture d'un livre, il faut au contraire se laisser porter par l'idée qu'en écrivant – tout comme en dessinant un espace rêvé –, on peut être amené à découvrir des choses, on peut être surpris par soi-même et s'apprendre des choses. On n'écrit pas un livre *après* l'avoir pensé, de la même façon qu'on n'aurait pas idée de commencer à dessiner l'architecture *après* l'avoir conçue : aucun n'architecte n'a commencé à dessiner après avoir entièrement conçu un espace dans l'ombre de son imagination. C'est en dessinant que le projeteur comprend au contraire ce qu'il a en

tête, quelles zones d'ombres se cachaient dans ses représentations mentales, quelles parts d'imperçus et d'infondés se révèlent problématique à l'heure de la représentation de l'idée par le dessin, le texte, etc. Etrangement, c'est en pensant le projet qu'on le réalise, et en le réalisant qu'on peut enfin le penser – les deux facteurs interagissant dans un même mouvement dont il serait bien difficile de saisir le début et la fin. C'est en cela d'ailleurs que le *médium* de travail, de fixation, de réalisation (écriture/dessin à la main ; écriture/dessin à l'ordinateur, modélisation physique ou numérique, lecture écran ou lecture papier, etc.) a une influence forte sur le résultat. Dit en substance donc, théoriquement parlant, il est dommageable de séparer conception, présentation et représentation, la pratique de l'architecture s'établissant au contraire dans un aller-retour constant entre imagination irrationnelle et mise en forme rationnelle, entre utopie et concrétude, entre discours langagier et discours dessiné, entre désirs subjectifs et tentatives de matérialisation objective, bref justement dans un dialogue ininterrompu entre *conception* et *représentation*. Cela étant entendu, il est possible d'aborder sans risque de mésentente ce chapitre sur la question de la représentation (écriture, dessin, discours).

C'est presque une banalité que de l'écrire, on peut, pour représenter ses idées, passer librement par l'écrit et par le dessin. Et bien que les documents graphiques (plans, images, etc.) soient les productions les plus caractéristiques de l'architecture, il importe de se rappeler l'importante place que prennent les écrits, qu'ils soient chiffres ou lettres. On pourrait même affirmer que c'est là un des grands enjeux de la discipline architecturale que

d'apprendre à articuler *ces deux éléments de langage* que sont les mots et les lignes. Afin d'être clair dans les propositions qui vont suivre, je distinguerais toutefois ici, exceptionnellement, l'un et l'autre. Cela, uniquement dans l'optique de tenter de dire le plus explicitement possible, quelques mots sur la question des modes de représentation qui occupent tout concepteur.

D'un point de vue du texte tout d'abord, je propose de distinguer plusieurs types d'écrits. Ceux-ci apparaîtront de façon évidente, j'espère, dans la construction typologique suivante, qui cherche à faire voir les différentes modalités sémantiques que peut revêtir un titre. Pour parler du sens de l'architecture, on peut écrire un titre au moyen :

- niveau 1. d'un mode énonciatif auto-référencé :
« Introduction » ;
- niveau 2. d'un mode thématique vague :
« L'architecture et le sens » ;
- niveau 3. d'un mode thématique précis :
« L'architecture d'aujourd'hui et ses sens possibles » ;
- niveau 4. d'un mode problématique interrogatif : « Quel est le sens de l'architecture ? » ;
- niveau 5. d'un mode problématique hypothétique : « L'architecture a-t-elle encore un sens ? » ;
- niveau 6. d'un mode poétique : « L'art du sens, désuétude et incommensurabilité des techniques de l'espace ».

Au travers de ces exemples, apparaissent des catégories d'écriture. Tandis que le mode 1 (énonciatif), pure tautologie, est l'écriture technocratique par excellence, vide de sens et de poids sémantique, les familles d'écriture de 2 à 5 (thématiques et problématiques) représentent des enrichissements et des précisions progressives de la signification, et on peut affirmer qu'elles représentent une complexification plutôt positive de l'écriture. Notons que le mode 6 (poétique), lui, représente toutefois une complexification qui aura certainement tendance à rendre plus difficile l'accès au texte.

Ces niveaux ne témoignent pas nécessairement d'une valeur de jugement. C'est à dire que, le niveau 1 mis à part, il ne doit pas être établi de classement de valeur entre les 2, 3, 4, 5 et 6. Au delà des titres, ces différenciations sont potentiellement applicables à n'importe quelle phrase de n'importe quel texte : ce sont tous les écrits qui sont potentiellement lisibles à la lecture de ces filtres. En quoi, donc, sommes-nous à même de jouer avec ces familles pour composer des représentations qui soient plus précises et plus fortes, en terme de singularité, de pouvoir d'évocation, de rigueur scientifique ou encore de méthode de recherche ? C'est à s'interroger sur la façon dont nous sommes, en tant qu'auteurs⁴⁵, capables d'articuler ces différents registres.

⁴⁵ Car qu'est l'architecte, s'il n'est un *auteur* d'un genre particulier ?

Cela étant dit, voyons donc en quoi, à propos du dessin, il est aussi possible de distinguer certaines catégories sémantiques de dessins d'architecture⁴⁶ :

- niveau 1. Dessin « descriptif » : il décrit le réel tel qu'envisagé une fois la construction réalisée, sans interprétation forte. C'est une reproduction qui cherche à être la plus fidèle possible au réel perçu ;
- niveau 2. Dessin « thématique simple » : il superpose aux objets représentés une couche d'information simple. Ce genre est beaucoup utilisé par exemple par la géographie et l'urbanisme : une carte présentant la *fonction du bâti*, ou les *réseau de bus*, sont des formes de dessin « thématique simple », en ce qu'ils décrivent un aspect du réel sous une forme à la fois analytique et extrêmement sélective ;
- niveau 3. Dessin « thématique complexe » : il propose de superposer aux objets représentés deux couches ou plus d'informations croisées. Par exemple, une axonométrie faisant apparaître les relations entre espaces publics, mobilités publiques et habitats privés. Ou encore un plan territorial faisant voir les interactions entre trames vertes, trames bleues, infrastructures et coût du foncier au m² ;
- niveau 4. Dessin « stratégique ou évolutif » : plan faisant apparaître les potentielles évolutions, réversibilités, temporalités, adaptabilités possibles de l'espace habité. Ce type de plan cherche à prendre en compte, au

⁴⁶ On notera que, quoi que ces niveaux restent relativement proches de ceux proposés pour l'écriture, l'une et l'autre des échelles ne se recoupent pas entièrement. L'invitation qu'ils constituent portant plutôt, de toute façon, à s'interroger sur les niveaux sémantiques globalement utilisés au cours de la conception du projet.

delà du bâti ou des fonctions existantes, de potentiels usages futurs ou des données encore incertaines et pourtant signifiantes. C'est un dessin à visée « chronotopique », c'est-à-dire une représentation qui cherche à faire apparaître l'indissociabilité du lieu et du temps ;

- niveau 5. Dessin « hypothétique » : il est capable d'une projection sur le réel d'un élément qui n'existe pas pour l'heure. C'est bien évidemment un outil fondamental pour l'architecte qui l'utilise dans ses manipulations imaginaires, ses exercices d'*embrayage*⁴⁷ et ses communications au public ;

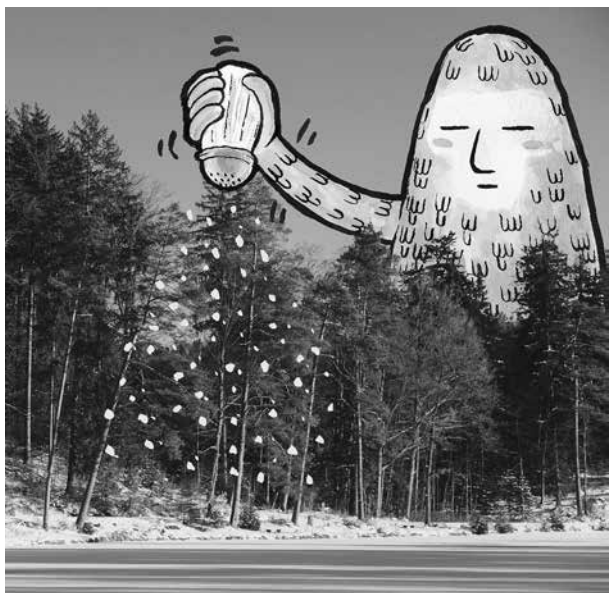
- niveau 6. Dessin « poétique » : peu clair et pourtant stimulant, il ne cherche pas nécessairement à faire la lumière sur toutes ses parties. Il est à interpréter librement.

Puissance d'ouverture des représentations poétiques :

Lozère et Le repas du Yéti

© Collages de Vincent Pedreno, 2017

⁴⁷ Pour l'*architectureologie*, l'*embrayage* désigne la compétence de l'architecture à se projeter par la pensée dans un espace architectural dimensionné. C'est une capacité à entrelacer les échelles donc, autant que l'existant et le fictif. Voir notamment à ce sujet, Philippe Boudon, Philippe Deshayes, Frédéric Pousin, Françoise Schatz, *Enseigner la conception architecturale. Cours d'architectureologie*, Paris, La Villette, 2001.



Pour conclure, deux remarques plus générales à propos de la représentation :

- s'interroger : quels rapports existent entre un discours et sa mise en forme ? « *Soyez polis, merde* » n'est pas une phrase très cohérente de ce point de vue : cela n'empêche pas de l'écrire ou de la prononcer, mais mieux vaut le savoir avant, pour le faire en connaissance de cause, comme un pied-de-nez ou une ironie. De la même façon, il importe de voir en quoi toute mise en forme peut être pensée en harmonie avec le contenu qu'elle tente de transmettre. Ainsi, choisir un parti-pris graphique et compositionnel en cohérence avec le projet architectural lui-même : pas de composition multicolore et vulgaire pour défendre un projet sur la pureté du silence habité ! Ou, *vice versa*, pas de composition noir et blanc, austère et purement technique, pour un projet sur la joie du vivre-ensemble, la convivialité et le partage... ;

- attention à penser une forme de cohérence dans l'échelle de représentation : si des éléments sont imprimés pour être lus à 5cm de la feuille, alors le niveau de détail de toute la feuille doit être de cet ordre. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut tout mettre à la même taille – il importe bien sûr de hiérarchiser les éléments – mais plutôt que le niveau de détail des choses doit être fixé sur la chose la plus détaillée. Sans quoi, sinon, on risque tout simplement de ne jamais voir cette dernière : penser donc à une échelle de lecture pour l'ensemble, et ajuster la taille de la typographie en fonction (éviter texte en taille 20 à côté d'un plan au 1,50^e...). Tout cela n'empêchant nullement, bien sûr, de bien

hiérarchiser les éléments. Une mise en page efficace, au contraire, visera à mettre en valeur des pièces importantes, et à ranger sobrement les documents moins fondamentaux (ainsi par exemple le cartouche aura plutôt intérêt à être sobre et discret pour laisser apparaître les documents qu'il ne fait qu'encadrer).

13. À qui s'adresse l'architecture ? L'habitation comme *raison d'être*

Par-delà tout cadre de conception, se rappeler toujours qu'en toute situation, « l'habitation » est la raison d'être de toute architecture... fut-elle gare, école ou musée. Qu'est-ce que cela implique comme perturbation dans la conception d'essayer de traduire cela en acte – à savoir en lignes et en espaces rêvés ? Imaginer ainsi les occupants du bâtiment conçu. Où passent-ils, que voudraient-ils, de quoi ont-ils besoin, que leur offrir, que leur permettre, que leur proposer ? Dessiner leurs passages, leurs usages ; étudier ce que forment ces lignes dessinées. S'interroger : *en quoi la révélation de leurs passages fantômes permet-elle de penser l'espace qui les accueille ?* Imaginer aussi les mécanismes habitationnels, ces tactiques et stratégies par lesquelles l'humain habite l'espace. *Comment peut-il s'approprier l'espace conçu ?* Et s'interroger finalement encore sur les solutions

spatiales qui donc permettent d'accompagner ces processus d'habitation.

Penser par le biais de l'habitation à venir, c'est s'intéresser aux questions d'habitude et de surprise, d'enracinement et de mobilité, de configuration, de conditionnement et de liberté, d'appropriation et de traces, de repli et de déploiement de l'individualité ; bref, c'est essayer d'entrevoir la vie en l'espace, avec tout ce que l'un et l'autre ont de particulier. Car, par delà les modes, les courants et les esthétiques, c'est toujours de l'accompagnement de la vie humaine qu'il s'agit en l'architecture. C'est donc à travailler à des espaces que nous jugeons bons à vivre, adaptés à l'accueil de la vie et au respect de l'écosystème, qu'il faut œuvrer en définitive⁴⁸. *Quelles capacités⁴⁹ individuelles sont favorisées par le projet spatial proposé ?* Il faut s'interroger, en tant qu'architecte, sur ces propos de Lewis Mumford, et se demander en quoi ils contribuent à dessiner une possible éthique pour notre profession : « si l'être humain à l'origine avait habité un monde aussi uniformément dénudé qu'un 'grand ensemble' d'habitation, aussi terne qu'un parking, aussi dépourvu de vie qu'une usine automatisée, on peut douter qu'il ait eu une expérience sensorielle assez variée pour retenir des images, modeler un langage, ou acquérir des

⁴⁸ Pas grand chose d'autre n'a plus d'importance, s'il est vrai en tout cas que, comme l'a joliment dit John Ruskin, « il n'y a de richesse que la vie »...

⁴⁹ Par la notion de « capacité » je voudrais dire ici *la capacité en relation à un milieu particulier*. À titre d'exemple : bien que *capable* de parler (de façon générale), ma *capabilité* de parole, en discothèque, est quasiment nulle ; et bien que capable de marcher, ma *capabilité* de marche, sur l'autoroute, est toute aussi nulle... De quelle façon ainsi, les milieux habités favorisent-ils le développement de nos capacités respectives ? Voir à ce sujet, Martha Nussbaum, *Capabilités : comment créer les conditions d'un monde plus juste ?*, Paris, Flammarion, 2012.

idées⁵⁰ ». *Quelles inégalités sociales tend donc à réduire ma proposition ? Entre ville officielle et ville officieuse, à qui s'adresse mon architecture, et quels déplacements de « populations indésirables » seraient nécessaires pour qu'elle se déploie ?* Se souvenir finalement qu'en toute situation la construction architecturale n'est jamais purement esthétique et fonctionnelle, mais qu'elle est à la fois le résultat des cultures politiques passées, l'outil des idéologies présentes, le berceau des humanités à venir. C'est cela aussi, le cadre de conception architecturale ; nul ne peut prétendre s'y soustraire.

En tout cela, et pour le dire synthétiquement en guise de conclusion au moyen de termes déjà employés ailleurs, « l'habitation est relativement accessible au concepteur spatial dans ses acceptions de *vivre*, du *loger*, ou de l'être corps : on pense un logement en relation à un mode de vie et une posture humaine, et en ce sens, il est habituel chez l'architecte de « prendre en compte » cette habitation, à tout instant. Mais il reste extrêmement difficile d'entrevoir en quoi l'architecture pourrait savoir prévoir l'habitation en tant qu'*exister*, qu'*insister* ou que *faire centre* : si l'on suit ces acceptions, nul habiter n'est envisageable avant d'avoir eu lieu⁵¹ ».

Comment expliquer alors ce fait – constaté par nombre d'autres praticiens – que la lecture d'un ouvrage, même théorique, même philosophique, même *a priori* sans rapport avec le sujet, puisse aider à concevoir un projet d'architecture ? Il me semble à ce sujet que, puisque le projet d'architecture est

⁵⁰ Cité par Baudoin de Bodinat, *La vie sur Terre. Réflexions sur le peu d'avenir que contient le temps où nous sommes*, Paris, L'encyclopédie des nuisances, 2008, p. 143 (traduction modifiée).

⁵¹ Mathias Rollot, *Critique de l'habitabilité*, op. cit.

avant tout la cristallisation d'une politique, la mise en matière d'une vision du monde, le déploiement d'une proposition esthétique, mais aussi éthique de la société, alors, dit en synthèse, le projet d'architecture est concerné avant tout par l'humain qui s'apprête à l'habiter : l'humain comme singularité individuelle, comme projet de société, comme espèce naturelle constructrice de territoires artificiels. L'architecture, l'accepte-t-elle ou non, est tout entière tournée vers ce qu'elle accueille : la vie, ses joies, ses fantasmes, ses luttes et ses métamorphoses. Or, n'est-ce pas précisément ce dont traite tout ouvrage ? Comme le dit joliment Peter Smithson, faire de l'architecture, c'est un peu comme être la maman d'un enfant qui voudrait organiser une fête : tout ce qu'on peut faire, c'est au mieux, prévoir une bonne organisation du cadre dans lequel prend place la fête. Mais que la fête soit réussie ou non, cela dépend surtout des inventions que l'enfant mettra en place à l'intérieur de ce cadre, de façon spontanée et presque indépendante du cadre⁵² ! Je crois que lire beaucoup, et simultanément au projet, permet de rester dans cette modestie de conception, cette attention pour la vie qui prend place au sein de l'espace matériel que l'on pense ; c'est un moyen de se rappeler pour quoi et pour qui on dessine, et donc en ce sens, une aide formidable au projet, parce qu'un moyen de redonner du sens à tout le processus architectural lui-même : une réponse fondamentale à l'heure où s'organisent de plus en plus fréquemment des colloques, journées d'études et autres séminaires sur l'utilité de la profession. *Pourquoi encore l'architecture ? Quelle utilité sociale à la profession ?*

⁵² Peter Smithson, *Conversation with students, A Space for Our Generation*, Catherine Spellman et Karl Unglaub (ed.), New York, Princeton Architectural Press, 2005, p. 81 (je paraphrase en guise de traduction efficace).

Voilà, le genre d'interrogation qui est posé dans ces débats – témoignant s'il le fallait, de la manière dont la discipline a perdu une grande partie de son sens sociétal. Une rencontre de novembre 2016 fut particulièrement éloquente à cet égard. Organisée à l'ENSA Marseille, elle s'interrogeait : « Dans la société contemporaine en pleine crise, pourquoi et comment l'architecture est-elle encore utile ? Les écoles d'architecture imaginent des propositions... ». Le fait même que la question mérite d'être posée en dit long sur l'incertitude actuelle⁵³...

Penser l'habitation dans toutes ses dimensions philosophiques comme une *raison d'être* de l'architecture est finalement un moyen d'éviter d'opposer de façon stérile « pensée et projet », « écriture et dessin », et toute autre forme de « théorie et pratique ». Une bonne habitude, en ce sens que la pratique de l'architecture est fondamentalement une activité intellectuelle. Car, même sur un chantier, l'architecte n'est pas, par définition, celui qui « fait » : il n'assemble pas les briques mais définit, *a priori*, leur composition d'ensemble, au moyen de signes abstraits (dessin, texte, langage, ...) et en vue d'une fin toute aussi peu concrète (*en référence à un architecte décédé ? en résonance avec une culture ré-interprétée ? en symbole d'un rythme ailleurs formé ?*). En tout cela, donc, il ne faut pas juger de ceux qui seraient des « vrais praticiens en agence » de ceux qui resteraient des « théoriciens, lecteurs de livres ». Tout architecte est engagé au service de fins éthiques, philosophiques, sociales et politiques qu'il lui incombe de questionner s'il ne veut pas être relégué au rang de

⁵³ Voir à ce sujet pour de plus amples approfondissements : Mathias Rollot, *L'obsolescence. Ouvrir l'impossible*, Genève, MétisPresses, 2016.

simple décorateur. On remarquera d'ailleurs que, sans surprise, les architectes les plus célèbres ont pu au contraire, dans leur grande majorité, théoriser leurs pratiques, écrire des ouvrages, donner des conférences, enseigner à l'université, proposer des interprétations conceptuelles, etc. Pourquoi cela, si ce n'est parce qu'il ne saurait être question de séparer entièrement recherche et pratique, abstraction et concrétude ? Toute pratique de l'architecture est une recherche-action (certes, non « scientifique » en tout point), une pure abstraction entièrement tournée vers le monde concret. Certes alors, il n'y a pas de relations directes entre capacités d'interprétation et compétences de création – et il existe aussi bon nombre de personnes qui n'ont de talents que dans l'une ou l'autre de ces catégories. En clair, ce n'est pas parce qu'on est bon théoricien qu'on sera bon praticien – et *vice versa* ! Mais enfin, développer l'une et l'autre facette aide généralement à y voir plus clair. À ce sujet, je pense notamment à l'architecte Giancarlo de Carlo, qui a défendu cette idée que le « projet par approximations successives » pouvait se nourrir du dialogue entre dessins et lectures. Une longue citation suffira j'espère à comprendre pleinement ce qu'il entendait par là :

« La lecture et le projet par approximations successives sont des actions (ou moyens, ou méthodes ou concepts ou théories) complémentaires qui interagissent tout au long du parcours d'élaboration du projet – lequel, par suite, n'est plus linéaire et devient au contraire tortueux, oscillatoire, itinérant. On lit en ayant à l'esprit les nouvelles images qu'on se propose de matérialiser ; on élabore le projet en tenant compte des découvertes apportées

par la lecture ; on lit encore pour vérifier la correspondance des images que l'on a étudiées ; et l'on continue à serrer de plus en plus près une solution, en accélérant le rythme des alternances projet-lecture⁵⁴. »

Pour le dire encore au moyen d'une allégorie, remarquons que pour être boxeur, il faut bien s'entraîner à sauter à la corde, faire des tours de pistes, manger sainement, assister à d'autres matches, revoir ses performances et les analyser, etc. : à savoir s'investir dans un certain nombre de choses qui ne semblent *a priori* pas requises sur le ring au moment du match. Pour s'entraîner à boxer, pas question donc de ne faire *que* boxer, du matin au soir : de la même façon, pour entraîner notre cerveau à concevoir, pas question de se concentrer uniquement sur une pure pratique de la conception elle-même⁵⁵.

Il est parfois étrange de voir la relation directe qui existe entre théorie, histoire, philosophie de l'architecture ; et pratique du projet en agence. L'un pourtant n'a-t-il pas, décidément à voir avec l'autre ? Personne n'est jamais devenu un bon architecte en passant uniquement son temps en agence et sur les chantiers – sur une île déserte qui ne serait constituée que d'architecture du matin au soir. Il s'agit aussi de s'ouvrir sur le monde, de comprendre les débats artistiques, politiques, éthiques de son époque, bref, de s'intéresser avant tout à ce fait que l'architecture est dialogue avec la société civile, qu'elle est toute entière orientée vers elle. Peter Zumthor le dit simplement : « Il existe une interaction entre les êtres humains et les choses. C'est ce à quoi je suis

⁵⁴ Giancarlo De Carlo, *Architecture et liberté*, Paris, Linteau, 2015, p. 9.

⁵⁵ Je récupère ici une allégorie inventée et fréquemment racontée par Paul Landauer à l'école d'architecture de Marne-la-Vallée.

confronté comme architecte. C'est ma passion⁵⁶ ». Il faut donc prendre du recul, pour mieux envisager ce qui fait la *raison d'être* de l'architecture : ce fait qu'elle soit habitée... avant tout par des non-architectes !

⁵⁶ Peter Zumthor, *Atmosphères*, Bâle, Birkhäuser, 2008, p. 17.



Stratégies et autres techniques brèves

Deuxième partie



1. Faire simple

En architecture, la simplicité est le meilleur des alliés. D'autant que parfois, l'émerveillement est aussi dans l'ordinaire, dans le discret. L'œuvre architecturale, en ce sens, est aussi à lire comme *ce qui doit savoir se faire oublier*¹. Alors simple au sens de « quotidien », le bâti montre sa capacité à relever du génie autant que du traditionnel, de l'exceptionnel autant que de l'évident. Attention toutefois : tout comme *complexe* n'est pas *compliqué*, *simple* n'est pas *simpliste*. Il faut se prémunir contre les conceptions réductrices, tout en pensant à une forme de cohérence d'ensemble qui permet d'offrir au bâti l'unité qui lui donne sa lisibilité et sa puissance en tant qu'œuvre. Il faut voir à ne pas tomber dans la pauvreté, tout en cherchant comment

¹ Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Les Objets Singuliers*, Paris, Calmann-Levy/La Villette, 2001.

ouvrir des espaces qui évitent le bavardage inutile, les anecdotes et les dispersions.

Tout d'abord, pragmatiquement parlant, l'architecte au travail doit faire avec une série d'entreprises, de matériaux et de clients qui possèdent chacun leurs particularités : multiplier les esthétiques, les matières et les techniques, c'est ajouter à la difficulté des multiples dialogues, et favoriser la multiplication des problèmes possibles sur le chantier. Faire simple, de ce point de vue, est aussi maximiser ses possibilités de réaliser une œuvre bâtie dans les meilleures conditions possibles.

Ensuite, conceptuellement parlant, si une œuvre architecturale possède une certaine tenue, une singularité, c'est qu'elle est lisible et intellectualisable en tant que réalisation artistique. Même les gesticulations particulièrement complexes de Daniel Libeskind ou Zaha Hadid ont des identités remarquables et des unités fortes ; et sont aussi, d'une certaine façon, établies selon un ensemble de règles de conceptions simples, qui définissent un nombre limité de matériaux, une esthétique particulière, ou encore quelques principes d'articulations spatiales de base. Faire simple, en ce sens, est « travailler » à « faire œuvre ».

Simplicité toutefois n'est pas égal à monotonie. Toute écriture (qu'elle soit littéraire ou architecturale), sera bien inspirée de varier la forme, chercher des champs lexicaux particuliers, travailler des allégories, des métaphores, des récits. Doit-elle pour autant devenir « compliquée » ? L'enjeu d'une écriture sans formulations ampoulées, au moyen de lignes et de mots clairs et affirmés, est tout autre, et

ne saurait être remis en question par la recherche de variété déjà évoquée. On voit bien par cette analogie que richesse, diversité et simplicité sont tout à fait compatibles. Avoir ainsi la « modestie » de chercher une architecture appropriée, c'est déjà beaucoup. D'autant que les gesticulations et le « bavardage » sont – à juste titre – rarement appréciés des critiques de l'architecture. Peut-être tout cela a-t-il à faire avec ce qu'affirme aussi Jean-Luc Lauriol, à savoir « qu'il faut que ce soit simple et compréhensible, et élever la simplicité au rang de valeur esthétique. Une simplicité qui donne envie, qui soit inhérente à l'ouvrage, qui rende son usage jubilatoire² ».

² Lambert Dousson, Laurent Viala (co-dir.), *Art, Architecture, Recherche*, op. cit., p. 91.

2. Viser la conciliation

On affirme toujours que l'architecte doit *défendre une position*, qu'il doit avoir un regard critique fort, qu'il doit s'avoir s'affirmer et se battre pour ses idées. Ce qui est indubitablement vrai ; mais ne doit pas faire oublier à quel point il n'est en rien contradictoire de se penser aussi, en tant que concepteur, dans une posture *conciliatrice*. Concilier n'est pas renier ses idées, c'est justement travailler à la meilleure façon de les rendre concrètes. Concilier n'est pas une faiblesse, c'est une modestie puissante qui permet d'ouvrir des espaces de dialogue ; c'est respecter l'altérité et l'imprévu. Les lignes du présent ouvrage ont d'ailleurs été écrites de la sorte : en tentant d'accorder des postures prétendument irréconciliables au sein d'une même théorie de la conception valable – à des degrés différents, certes – pour chaque concepteur et ses singularités...

Il faut prendre le temps de voir en quoi tout discours (de pensée, de parole) est envisageable d'au moins deux façons. Une première manière, qu'on appellera ici *dialectique*, proposera d'opposer les contraires, en faisant voir leurs caractéristiques respectives et inconciliables. C'est de la sorte qu'elle proposera de parvenir à une conclusion : en prenant partie pour l'une ou l'autre des parts, suivant le cas. Voilà bien là, la manière dont nous avons été formés au cours de nos cursus initiaux au sein de l'École de la République. Le jour n'est pas la nuit, c'est même son opposé à de nombreux égards, et on ne saurait dire qu'on peut avoir à la fois le jour et la nuit dans une même situation. Cette méthode est critiquable, car d'une part elle n'envisage pas les situations intermédiaires (crépuscule, aurore, éclipse, etc.), et d'autre part car elle se refuse à voir les deux opposés comme les deux faces d'une même pièce (ce qu'ils sont pourtant généralement). Pas de jour sans nuit, et *vice versa* : le concept même de l'un est défini par l'existence de l'autre. Pourquoi dès lors vouloir les opposer ? Une seconde manière, ainsi, que l'on nommera ici *dialogique*, proposera d'envisager les contraires dans un même ensemble complexe, capable de les tenir ensemble, et de penser leurs dialogues. Cette idée, bien connue en Orient depuis la nuit des temps, fut remise à l'ordre du jour en France par Edgar Morin et sa pensée complexe. À de nombreux égards, il me semble que les architectes devraient s'inspirer de cette seconde façon de penser, bien plus adaptée à leur art que la première. C'est en ce sens aussi que j'entends porter ici l'idée de conciliation comme l'art de réconcilier les contraintes en une même unité complexe (architecturale, théorique, discursive – peu importe).

N'est-ce pas la principale qualité d'un-e architecte que de savoir *réconcilier* désirs du client, nécessités législatives, économiques, structurelles, et exigences architecturales – à savoir : penser ensemble ces données bien souvent contradictoires ? C'est de l'exacte même façon que c'est la principale qualité d'une architecture, aussi, de savoir concilier, par exemple, un espace bon à vivre aujourd'hui et de potentiels espaces bons à vivre pour demain – bien que parfois les désirs d'aujourd'hui semblent fort être en opposition avec les besoins de demain...

À de nombreux égards, il importe de saisir l'enjeu de la *conciliation* et des *réconciliations potentielles* qu'elle porte en son sein, si on souhaite offrir à la société des espaces architecturaux véritablement forts. En effet, toute architecture étant bâtie dans l'espace sociétal partagé, comment concilier vœux privés et enjeux publics ? Toute architecture étant d'intérêt public, comment concilier les désirs présents du plus grand nombre et la plus grande soutenabilité possible pour l'avenir ? Historiquement ont été mis en valeur la ténacité, le courage et l'entêtement, comme si un bon architecte devait nécessairement être une personne bornée. Au contraire, il importe de voir en quoi modestie et adaptabilité sont un génie au moins aussi grand – et surtout, nous l'avons dit, en quoi tenir ses idées et travailler dans la conciliation n'ont rien de contradictoire. Développer une éthique personnelle de la conciliation dans le rapport humain aussi, c'est faire preuve de modestie vis-à-vis d'autrui, et s'investir dans l'intelligence requise pour tout *faire avec* et tout *faire ensemble*. Et comme on ne fait jamais seul l'architecture...

3. Éviter la charrette

Les charrettes – ces zones de travail intenses et tardives à la fois – n'offrent pas le recul nécessaire, ni ne laissent de marges temporelles pour sécuriser le rendu en cas d'imprévu. Individuellement parlant, sont usantes pour la santé : pour le corps, qui met plusieurs mois à se remettre entièrement d'une seule nuit blanche, et pour l'esprit (si la première charrette durant les études peut être mémorable, très vite l'exercice devient beaucoup moins excitant). Comment alors les éviter ? Il faut pour cela s'interroger sur les conditions préalables qui peuvent nous conduire – consciemment ou non – à travailler dans le retard voire l'urgence.

Psychologiquement parlant, pour certains, la charrette a une fonction avant tout protectrice : en n'offrant pas les conditions idéales de réalisation d'un projet, elle est libératrice pour l'estime de

soi. En effet, qu'advierait-il de la confiance en soi en cas d'échec à ce concours, de désaccord du confrère, ou de refus du client ou du professeur ? S'excuser soi-même en prétextant des conditions de conception inadaptées et inéluctablement liées à une charrette (un temps général trop court, un client mal organisé, un ordinateur trop lent, un bureau d'étude peu réactif...) est souvent simple et pratique à la fois. Souvent inconscient, ce processus psychologique de protection derrière une charrette responsable de tous les maux est d'une grande puissance, qu'il importe de ne pas sous-estimer. Ce n'est pas le seul, et tenter de le remplacer par un autre sera certainement éprouvant aussi. C'est que l'exercice de création qu'est le projet architectural est éprouvant pour tous. Des barrières psychologiques multiples existent face à l'épreuve qu'il constitue toujours. La charrette semble pouvoir en être une. La considérer comme telle, c'est déjà se rendre service.

Théoriquement parlant, pour d'autres, c'est plutôt d'une question de méthode qu'il s'agit. Est répandue en effet en l'architecture l'idée que penser, puis représenter, permettrait de gagner du temps. Je vais au contraire essayer de montrer ici que chercher à éviter la charrette, devrait plutôt conduire à éviter de penser, concevoir et régler l'ensemble intégral du projet, avant de choisir ce qui vaut la peine d'être présenté. Car, peut-être que dans un monde idéal – où le temps pour imaginer, aboutir, murir et présenter un projet pourrait être suffisant –, la démarche pourrait être satisfaisante. Que pourrait-elle toutefois « un temps suffisant » ? Un projet est-il jamais abouti, parfaitement terminé, peut-il prétendre à une forme d'accomplissement final qui ne bénéficierait pas d'un temps supplémentaire ? Il

semble au contraire parfois qu'un projet n'est jamais que l'état, à un instant t , d'une pensée de ce que doit être l'architecture, à ce moment, à cet endroit, pour ces bénéficiaires humains et ces conditions naturelles. Ainsi, confrontée à la réalité que nous vivons quotidiennement qui n'a rien d'idéale, cette méthode semble hautement contre-productive. Qu'en est-il du résultat si ce n'est, au contraire, une urgence toujours difficile à gérer, une *deadline* toujours trop proche, de la fatigue et du stress accumulés ? D'une bonne intention initiale, c'est en définitive d'un résultat souvent décevant par manque de temps qu'il est question. Vouloir éviter la charrette, c'est comprendre l'intrication de la pensée et de la représentation de la conception. Et c'est avoir aussi la modestie de reconnaître qu'on ne peut faire les choses de façon satisfaisante, du premier coup et à la dernière minute à la fois – et se laisser, en conséquence, une marge de manœuvre pour prendre du recul, retoucher, ajuster.

En synthèse, les charrettes peuvent donc être envisagées comme des béquilles que l'individu déploie pour pallier à des mécanismes théoriques ou psychologiques problématiques qu'il pourrait pourtant avoir intérêt à résoudre. Essayer d'individualiser, de repérer, de nommer et de comprendre ces mécanismes n'est pas seulement lutter contre la charrette ; c'est aussi avancer vers un *gnothi seauton* (se connaître soi-même) sain pour soi, les autres et le projet à la fois.

4. Concevoir ce qui doit être conçu

Il ne saurait être question à vrai dire, pour personne, de *tout* dessiner d'un projet. D'une part parce que ce serait virtuellement infini, et d'autre part, parce que ça n'aurait pas grand sens à vrai dire (tout dessiner : pour quoi faire ?).

L'intelligence de l'architecte est plutôt de savoir mesurer ce qui doit être représenté pour la compréhension du projet ou pour sa mise en valeur, et de savoir gérer efficacement la quantité de temps ou de travail disponible pour produire ces représentations. En ce sens, très concrètement parlant : pourquoi alors ne pas travailler à un rendu plusieurs semaines à l'avance, alors même que la conception est encore incertaine ? À savoir, penser, très en amont du rendu, la mise en page, les documents présents et le discours qu'elle sous-entend. Cela pour tendre à produire en priorité ces

éléments, leur cohérence et articulation. Penser de la sorte, c'est inverser le processus de projet traditionnel, et cesser de produire des dessins pour présenter un projet préalablement pensé – tout projet semblant plutôt se construire des dessins que nous sommes capables de représenter à son sujet. Une stratégie efficace, à condition en tout cas que soit entendues *a minima* ces deux précautions :

- d'une part, qu'il faudra déjà, pour cela, régler tout un ensemble d'éléments de projet « extérieurs » à ces représentations et discours - à savoir que même penser ainsi signifiera malgré tout beaucoup de travail qui ne pourrait jamais être communiqué. Il ne faut donc pas opérer pour autant avec la fiction que soit possible une conception satisfaisante *uniquement* par les plans et coupes (par exemple) produits pour le rendu : il faudra toujours aussi, pour pouvoir même les dessiner, travailler à des *entrelacements des échelles* faisant entrevoir aussi bien le détail technique que l'insertion dans le grand territoire et ses climatiques naturelles et humaines... Bref : accepter qu'incontournablement il faille penser et représenter toujours *plus* que ce qu'on présente au final ;

- d'autre part, que soit maintenue une forme de flexibilité, de souplesse, dans la pensée de ce rendu visé. Au sujet du concours European par exemple, le rendu sur trois panneaux A1 et un carnet A3 est depuis quelques années une constante invariable. Pour tous les participants ce format spécifique représente un vrai enjeu, une contrainte qui ne peut être envisagée uniquement en fin de conception. Au contraire, il semble que ce sont les équipes qui savent le mieux gérer ce format très limité de rendu

– en terme de stratégie de communication notamment – qui s’en sortent généralement le plus brillamment lors des débats et des jurys³. Ces propos ne signifient pas qu’il soit question de *figer*, très tôt, et une fois pour toute, l’ensemble des éléments de rendus envisagés. Que choisir : une axonométrie géante sur le site ? Un diagramme de relation entre les différents acteurs ? Une représentation faisant apparaître l’utilisation été-hiver ou jour-nuit du site ? Une coupe perspective avec détails techniques et ambiances atmosphériques à la fois ?

Les contenus et modes de représentation évolueront bien sûr, au fil de la conception. C’est même là, à vrai dire, l’horizon à garder en tête : l’objectif d’un dialogue constant entre fond et forme, projet et représentation, moyen et fin. Toute la question est de savoir quel dosage penser entre d’une part représentation mentale et pensée imaginative (méthode efficace mais dangereuse car imprécise), et d’autre part conception par représentation graphique et textuelle, et recherches par extériorisation des formes envisagées (méthode plus lente mais plus sûre). Les deux tactiques sont complémentaires et indispensables, et c’est avec le temps et l’expérience seulement que le concepteur peut, en apprenant à se connaître, savoir comment avancer au plus efficacement en passant de l’une à l’autre.

³ Un constat notamment tiré des expertises réalisées pour European Europe en tant que membre du Comité Technique entre 2013 et 2016, et plus particulièrement encore lors des différents Forums qui jalonnent chaque session du concours. Il me semble toutefois que n’importe quelle expérience de jury en ENSA permet d’aboutir aux mêmes conclusions.

5. Faire voir ce qui, sans cela, resterait inaperçu

Pas besoin de montrer avec son doigt sur ses planches, ou avec sa souris sur son écran, pour être compris. Ne jouent à « monsieur-madame météo » que ceux qui ne savent pas s'exprimer correctement, ou ceux dont les planches sont trop floues pour être comprises en autonomie par le confrère. Une planche claire et un discours fort se passent d'un redoublement de la main, et c'est alors qu'il est possible de prendre de la hauteur par rapport à une simple description des documents déjà dessinés – pure redondance entre parole et panneaux –, pour pouvoir tendre vers un propos qui vise à montrer ce qui, sans cela, resterait inaperçu : le symbolique, le poétique, l'intention, la philosophie, les raisons d'être, le cadre et l'hors cadre, l'éthique et les enjeux.

En effet, en cherchant à faire voir un projet architectural, il s'agit de *convaincre* et non simplement de « présenter ». C'est-à-dire que pour *montrer* l'architecture, il faut, d'une certaine manière la *démontrer*, plus que de la « décrire » seulement. Le client en effet, pas plus que le confrère, le professeur ou l'inconnu, ne sont des publics convaincus par avance. Or, savoir convaincre son auditoire, son lectorat, son public, en tenant compte des cultures différentes, des sensibilités de chacun : voilà bien une des grandes difficultés de la discipline – à laquelle il s'agit donc de s'exercer pendant ses études.

Comment parler de ce qu'une construction peut avoir d'architectural, de ce qui fait architecture en un assemblage particulier de matières ? Les grands architectes savent créer une œuvre qui ait à la fois une grande puissance d'invention, et puisse même choquer de par ses positions, et à la fois qui sache créer le consensus. Convaincre toutefois, ce n'est pas « se justifier » : on n'a pas à *se justifier* d'avoir conçu un espace – comme s'il fallait *se défendre*, *se justifier* d'une faute commise. Argumenter, c'est affirmer une position par la construction libre d'une démonstration dont toutes les étapes sont explicitées, de façon que notre interlocuteur puisse suivre l'ensemble du raisonnement et de manière donc à susciter sa libre approbation. Et, on le voit bien : en rien il n'est question en cela d'avoir à *se défendre*. Il ne s'agit donc pas, par le processus architectural, de faire passer des idées, espaces et dessins aux forceps, à coups d'argumentaires bricolés. Ni, non plus, d'essayer de « vendre » un projet comme un commercial tenterait de vendre un produit industrialisé. Les ateliers de projet, comme les discussions avec les clients, maîtrises d'ouvrages

et autres acteurs de la fabrication des lieux, sont de formidables occasions de débats critiques complexes, qu'il faut prendre en tant que tel – à savoir aussi comme des opportunités de remises en questions du projet, de soi, voire de la discipline elle-même.

Dit en synthèse, il me semble qu'une bonne conception, pour convaincre, doit faire la preuve qu'elle est une réponse intéressante (parmi d'autres) à un énoncé de départ qui ne contenait pas de réponse évidente *a priori*. Elle fera donc apparaître, dans son argumentation, les manières par lesquelles elle est une invention inédite et appropriée à la fois dans le contexte problématique initial. C'est de la sorte aussi qu'il est possible d'envisager l'architecture comme une discipline rigoureuse qui n'a rien à envier à ses consœurs universitaires et scientifiques.

6. La critique porte sur l'objet et non sur le sujet

Se rappeler en toute circonstance que la critique architecturale intelligente porte sur l'objet architectural et non sur la personne. Ainsi, il appartient à l'enseignant de faire la part des choses, mais aussi à l'étudiant d'entendre les remarques formulées à l'égard de sa conception comme des points dirigés vers la chose et non vers lui-même. Pour le dire ainsi au moyen d'un exemple concret : on peut être à la fois rigoureux et sensible dans la vie, et avoir pourtant conçu un projet maladroit dans le cadre d'un exercice de projet. Tout l'enjeu est de faire la part des choses entre remise en question personnelle (nécessaire dans certains cas), et simple poursuite du travail de conception pour affiner l'objet (sans qu'un changement d'attitude soit en cause). Le cadre de conception, c'est aussi cela : un cadre dans lequel surviennent des retours critiques

parfois difficiles à accepter⁴. Un projet est une œuvre indépendante de son auteur, et c'est en tant que tel qu'il doit être jugé. Là où cela reste difficile, c'est qu'il est virtuellement impossible de juger d'une œuvre architecturale indépendamment du discours qui est porté sur elle. En effet, tout jugement architectural est fonction d'un discours de référence lié à cet objet : il n'y a pas d'objet qui aurait, en lui-même, de valeur architecturale préalable, intrinsèque. Un même projet architectural – même plans, même images, même « qualité » – peut gagner ou perdre un concours en fonction du discours entendu (ou librement spéculé s'il n'y a pas d'oral) par le jury. Parce que la force d'un espace dépend en très grande partie du regard qu'on peut porter sur lui, difficile donc, parfois, de faire la part des choses entre jugement du projet et jugement du discours – et donc de l'orateur...

C'est une part complexe et pourtant fondamentale de la vie architecturale contemporaine, qui n'a plus « d'école » nationale unique sur laquelle se fonder (baroque, classique, romantique, moderne, etc.), mais plutôt une pluralité de styles qui ont chacun leurs raisons d'être et leurs modalités d'évaluation. Une part d'autant plus ingrate pour le concepteur que de très nombreux critères de jugement dépendent de facteurs qu'il n'est pas en mesure de choisir véritablement : la fonction, l'insertion sociétale, esthétique, l'économie, l'habitation, bref la commande et le contexte dans toutes leurs complexités respectives.

⁴ Voir un peu plus loin, chapitre *Comment faire avec soi-même ?* pour trouver davantage d'éléments à ce sujet.

Un architecte n'est jamais seul responsable d'un bâtiment, mais au contraire, c'est l'ensemble des acteurs de l'économie, de la commande, de la construction, de l'habitation (etc.) qui sont co-porteurs du projet. Comme le note à juste titre Philippe Madec, les architectes « partagent cette responsabilité avec la société et ses représentants : les maîtres d'ouvrages, les entrepreneurs, le législateur, etc.⁵ ». Or, de la même façon, dans le cadre de l'école d'architecture, ce sont aussi les sujets proposés par les enseignants, les dynamiques et solidarités (ou *absence de* !) installées par le groupe, la bienveillance et l'accompagnement de l'administration, et même l'hospitalité du bâtiment et ses fonctions, qui sont aussi co-responsables de la vitalité d'un processus de conception, de l'intelligence ou des difficultés que rencontre un étudiant. Il importe de s'en rappeler, lorsque, parfois en difficulté, nous avons tendance à reporter la faute sur nous-même uniquement...

⁵ Philippe Madec, *Exist*, Paris, Jean-Michel Place, 2000, p. 36.

7. Parler avec éloquence

Le philosophe espagnol Ortega y Gasset avait coutume de dire que *la clarté, c'est la politesse du philosophe*. Il me semble que, philosophie ou non, il en va de même dans la vie civile tout entière : être clair dans ses propos, c'est respecter son auditoire, en s'adressant vraiment à lui en des termes qu'il peut entendre, et selon des modalités qui lui permettront aussi de répondre. C'est dans cette optique, me semble-t-il, qu'il faut envisager la présentation du projet d'architecture. Malheureusement, les étudiants se plaignent régulièrement du fait qu'ils n'ont que peu l'occasion de travailler leurs présentations, et qu'on ne leur a jamais appris à le faire. À défaut de proposer une démonstration complète à ce sujet, voilà au moins quelques remarques, durant ce chapitre, sur la parole mise en mouvement par les présentations de projet.

Pourquoi, tout d'abord, ne pas annoncer en introduction, la structure du discours ? Expliquer rapidement, d'où partira l'argumentation, quelles différentes présentations seront données pour mettre en lumière quelques aspects du projet, et sur quels points portera la conclusion du propos.

Puis, attention aux dérives du langage, qui souvent trahissent des raccourcis et dérives de la pensée elle-même. À titre d'exemples : ce n'est pas le rôle de l'architecte que de s'immiscer dans le *design* de la vie, ni une chose qu'il n'a, de toute façon, la capacité de faire. Ainsi, la discipline architecturale déploie des typologies d'habitat, dans lesquelles chacun viendra habiter comme il le souhaite, et il importe de présenter pareils logements comme des inventions en terme d'*habitat* et non en terme d'*habiter*. Plutôt que de dire donc « j'ai dessiné de nouveaux modes d'habiter pour créer de l'intimité et offrir une meilleure qualité de vie » ; penser plutôt à dire (et penser!) « de nouvelles typologies de logements sont proposées pour permettre des espaces de qualité, capables d'accueillir l'intimité de chaque habitant ». Il est important de mesurer le gouffre immense entre ces deux propositions qu'on aurait tort de considérer comme grossièrement équivalentes⁶.

De façon générale, voir à limiter aussi, autant que possible les onomatopées hésitatives (*euh, donc, alors, du coup, ben, quoi, en fait*, etc.). D'autant que chaque hésitation enlevée permet potentiellement d'amener un bref silence, ce qui est chose positive,

⁶ Pour une réflexion sur les relations entre architecture et doctrines de l'habitation (*faire habiter, rendre habitable, apprendre à habiter*, etc.), voir Mathias Rollot, *Critique de l'habitabilité*, op. cit.

toute présentation ayant besoin de moments de silence pour mettre en valeur la parole, pour donner du relief aux propos, pour souligner des parties dans le discours.

Tout autant, voir à prendre conscience des tics de langages communautaires qui peuvent faire perdre en force au propos. Ces dernières années par exemple, s'est particulièrement répandu le « venir » (*venir* créer du lien, *je viens* créer une paroi, *on vient* créer une différence de niveau), qui est très souvent un ajout totalement inutile dans la phrase et, à force de répétition, suscite plutôt l'agacement de l'auditoire que son approbation. Dans le même style, on relèvera aussi « jouer avec » (*on joue* avec la lumière, *jouer* avec les niveaux, *je joue* avec la toiture, etc.). Le pire étant finalement la combinaison entre ces différentes formules creuses, dans des phrases à rallonge dont on ne sait plus ce qu'elles signifient. Pour éviter cela, penser à dire les choses de façon pragmatique : qu'est-ce qui est proposé, concrètement ? Il faut songer à remplacer les phrases comme « *du coup, alors, euh, donc, là, on va venir jouer avec la lumière, pour venir tisser du lien entre ces espaces-là* » par une description plus précise et factuelle à la fois : « dans le salon, des fenêtres toute hauteur permettent d'apporter lumière et vues au couloir ». Parler simplement, ce n'est pas réduire la complexité d'un propos, mais s'assurer plutôt de notre maîtrise du sujet. À savoir, pour le dire avec les mots de Matthew Frederick : « si vous êtes incapable d'expliquer vos idées à votre grand-mère en termes compréhensibles, c'est que vous ne maîtrisez pas assez votre sujet⁷ ».

⁷ Matthew Frederick, *101 petits secrets d'architecture qui font les grands projets*, Paris, Dunod, 2012.

Enfin, je voudrais mettre en garde contre les appropriations excessives du projet (*je voudrais, j'avais envie de, je me suis dit que*, etc.), qui ne sont pas des arguments permettant d'asseoir une quelconque position. À savoir que ce n'est pas parce qu'on « avait envie » que le projet architectural est meilleur. De plus, ce n'est certainement pas une bonne mise en situation professionnelle que de prendre l'habitude de telles formulations – le client faisant appel à un architecte pour concevoir sa maison paie celui-ci pour qu'il pense sa maison et non « ce qu'il voulait ». Attention donc aux formulations « ma maison », « mon projet », « mon quartier », récurrents dans les ateliers de projet : cela paraît peut-être bête à dire, mais *concevoir* une maison n'est pas *posséder* une maison. Et, à nouveau, si on n'envisage pas en tant qu'architecte de dire à un client « ma maison est sur pilotis » pour parler de *sa* maison en cours de conception, alors il n'y a pas non plus de raisons de le faire en atelier de projet en ENSA...

8. Trouver dans le changement climatique un stimulant pour la conception

Le réchauffement climatique et la prise de conscience d'un décalage entre habitudes humaines et capacités d'accueil des écosystèmes naturels nous placent en nécessité de changer nos habitudes. L'urgence écologique actuellement adressée à l'humanité aujourd'hui impose de voir les écosystèmes comme des ensembles habités par plus d'espèces qu'uniquement l'humain, ses compagnons domestiques et plantes urbaines. Les mondes végétaux, animaux, l'univers des insectes et des bactéries, l'échelle des poussières et des pollens, les climatiques de l'infiniment grand et petit – tout cela, en vérité, n'est pas un troupeau dont l'humain serait le berger. Prendre conscience de la dangerosité de l'humain *apprenti sorcier*, dès lors, c'est tenter de contribuer modestement, en tant que concepteur d'espaces à vivre, à la vitalité de biorégions dont

nous ne sommes ni les maîtres à penser, ni les machinistes omniscients.

Hélas, par-delà ces grandes réflexions, au quotidien, c'est pour l'heure un peu plus de normes et de contraintes que nous devons gérer dans nos architectures, sans toujours voir en quoi tout cela pourrait bien être stimulant pour l'architecture elle-même. Il me semble toutefois que l'idée d'*architecture écologique* mérite d'être posée. En effet : les enjeux environnementaux ne pourraient-ils pas bouleverser les conceptions de l'architecture ? Pragmatiquement parlant, l'architecture écologique, est-ce la même chose qu'avant, avec en plus quelques gadgets écologiques ici et là disposés ? C'est-à-dire : une « maison écologique », est-ce que c'est la même maison qu'avant, mais avec plus d'isolant, des panneaux photovoltaïques sur le toit, et des capteurs pour descendre automatiquement les volets ? Ou bien est-ce que, dans l'idée d'*architecture écologique*, quelque chose a changé, qui tient à la définition même de l'idée de la « conception architecturale » ? Je crois que les révolutions à l'œuvre nous poussent à repenser notre discipline, ses méthodes et ses objectifs, ses limites et ses richesses propres⁸. Plusieurs notes rapides à cet égard.

⁸ Voir à ce sujet notamment les deux beaux ouvrages édités à ce sujet chez Parenthèses : David Wright, *Manuel d'architecture naturelle* (2004) et Edward Mazria, *Le guide de la maison solaire* (2005). L'un et l'autre ne nous renvoient-ils pas aux fondements de la discipline architecturale telle qu'elle fut envisagée depuis plusieurs millénaires ? C'est une redéfinition des critères même de ce qu'on appelle « architecture » dont il est question avec la venue du paradigme écologique.

Tout d'abord, si le philosophe Günther Anders a raison⁹, alors peut-être importe-t-il de cesser de voir le monde dans lequel nous vivons comme un ensemble de « moyens » au service de « fins ». À savoir, concrètement parlant, qu'il s'agit d'arrêter de considérer *uniquement* la nature, dans les projets architecturaux, urbains et paysagers, comme un pur moyen au service d'une fin humaine : « je plante un arbre pour ceci », « je mets du vert pour cela ». Si la nature est à défendre, c'est au contraire qu'elle a une valeur intrinsèque, qu'elle importe en tant que telle, au-delà de l'usage que nous pourrions lui trouver.

Un deuxième point voudrait tenter de faire voir en quoi l'uniformisation des lieux potentiellement générée par *la mise en technologie verte* de nos villes et de nos logements contemporains est un point contre lequel s'élever en tant que concepteur d'espace. Au fil des années, les disciplines architecturales et urbaines ont développé leurs propres positionnements sur le sujet. Historiquement, relevons notamment – pour ne citer que celles-ci – les positionnements critiques sur *la ville générique* (R. Koolhaas), les *non-lieux* (M. Augé) ou *la ville franchisée* (D. Mangin). Tous ces appels (parfois préalables à la prise de conscience

⁹ « Le monde est considéré comme une mine à exploiter. Nous ne sommes pas seulement tenus d'exploiter tout ce qui est exploitable mais aussi de découvrir l'exploitabilité « cachée » en toute chose (et même dans l'être humain) [...] le monde n'est pas visé comme un « en soi » mais comme un « pour nous » [...]. Le « monde » n'est donc pas seulement l'ensemble de ce à partir de quoi quelque chose peut être fait, mais l'ensemble de ce à partir de quoi nous sommes obligés de faire quelque chose – ce qui suppose tacitement que, puisque rien ne peut exister qui ne doive exister, il n'existe finalement rien dont on ne puisse rien faire. Inversement, de ce dont on ne peut rien faire il faut contester l'existence, parce que qui nous gêne doit être anéanti. Par analogie avec les vies « qui ne méritent pas d'être vécues », dont parlaient les nationaux-socialistes, il existe des étants « qui ne méritent pas d'exister ». Bref, pour exister, il faut être une matière première : être, c'est « être-matière-première ». », Günther Anders, *L'obsolescence de l'homme, Tome II, op. cit.*, p. 32-33 (traduction modifiée).

écologique), furent à leur manière des appels à la résistance face à l'uniformisation des lieux. Malgré les nombreuses critiques formulées à ce sujet, hélas, il semble que la conformisation des établissements humains se poursuive inlassablement, avec tout son lot d'appauvrissements humains (esthétiques, symboliques, culturels, individuels) et naturels (écosystémiques)¹⁰. Comment alors penser aujourd'hui une architecture écologique qui sache poursuivre ce combat ? La question est impérative si nous ne voulons pas que ces nouveaux enjeux deviennent, à notre insu, des facteurs de déracinements supplémentaires. Pris comme de potentiels moteurs de l'action, ces questionnements historiques deviennent de formidables stimulants pour penser le *génie des lieux* (C. Norberg-Schulz) sur des bases *biorégionales* (K. Sale) plutôt que transcendantales, et ouvrent vers des formes de *projets locaux* (A. Magnaghi), capables de s'inscrire dans des *régionalismes critiques* (K. Frampton) bienvenus.

Face à la technocratisation des processus de conception, à leur mise en chiffre et en système, face au danger d'automatisation des villes¹¹ : n'oublions pas les caractères symboliques, irrationnelles, non-mesurables de la ville comme milieu habité. Il convient certes de penser l'efficacité des *métabolismes urbains* (la manière dont les villes sont des sortes de macro-organismes, avec leurs rythmes, leurs

¹⁰ Au delà de la discipline architecturale, on s'intéressera aux récemment parus *L'occident mondialisé* (Lipovetski, Juvin, 2014) et *Y'a-t-il une identité culturelle* (Jullien, 2016) pour approfondir quelques arguments de pointe sur le sujet de la construction de l'individualité dans le monde hyperglobalisé actuel.

¹¹ Voir la position de Rem Koolhaas à ce sujet, « Le Territoire Intelligent » disponible dans l'ouvrage *Ressources urbaines latentes* (op. cit., p. 89-94) et dans la revue *AMC*, n°254, octobre 2016.

cycles et transformations, leurs flux et échanges de matières), mais importe aussi et surtout de ne pas oublier en tout cela les façons dont ces urbanisations doivent être pensées, conçues et réalisées, par le biais d'éléments qui ne peuvent qu'échapper à l'ingénieur, à l'économiste et à la norme : des éléments poétiques, symboliques, subjectifs, sensibles, esthétiques ou éthiques, politiques ou encore imaginaires. Et c'est à l'architecte de se positionner en premier lieu sur ces sujets dont il est le porteur historique¹².

¹² Positionnement qui n'est pas que disciplinaire, mais constitue avant tout une posture citoyenne engagée et critique, une lutte tant éthique que politique. Voir à ce sujet l'ouvrage co-écrit avec F. Guérant : *Du bon sens*, Paris, L&S, 2016.

9. Créer librement ses propres règles du jeu

L'architecte et muséographe Felice Fanuele avait pour habitude de dire (à la suite d'autres avant lui, certainement) que l'architecte est celui qui joue à son propre jeu. Ladage voulait dire à quel point toute conception architecturale n'est, au fond, qu'un vaste jeu, dont l'architecte est tant l'inventeur que le joueur. Or, de quoi a-t-on besoin pour jouer, si ce n'est de règles du jeu ? Il existe des règles intrinsèques à la discipline architecturale, que nul ne pourra ré-inventer à loisir durant le processus de conception : les lois de la gravité autant que les législations à l'œuvre par exemple. D'autres toutefois peuvent être librement établies. Elles peuvent être tirées des contraintes données ou trouvées, autant qu'elles peuvent provenir d'une posture éthique ou esthétique du concepteur, ou encore être librement choisies, voire complètement arbitraires – peu

importe : elles forment le contexte non négligeable dans lequel s'établit le projet d'architecture¹³.

Les règles du jeu permettent de rester cohérent à toute échelle et tout niveau de l'avancée du processus de conception. Elles sont aussi un moyen de créer une unité, et donc de donner lisibilité et force à un projet. En tout cela, elles aident puissamment le concepteur dans la myriade de décisions qu'il doit prendre au cours du processus, en lui indiquant une réponse *a priori*.

Expliciter ces règles personnelles peut être une manière de renforcer la puissance de sa conception, mais aussi une façon de résister aux règles intrusives des autres concepteurs qui nous habitent inconsciemment. Nombre d'enseignants ont d'ailleurs tendance à pousser les étudiants vers leurs propres règles (qu'eux même héritent bien généralement de leurs maîtres à penser) : le problème n'étant pas qu'ils possèdent des règles, ni qu'ils les transmettent, mais plutôt que ce phénomène reste, bien souvent, absolument inconscient chez eux. De fait n'acceptent-ils que peu que les étudiants puissent proposer leur propre système de valeurs, ou leurs propres règles du jeu...

Important donc, à cet égard, pourrait résider dans la capacité à défendre une cohérence d'ensemble face à un jury, en espérant que celui-ci sache faire preuve d'objectivité et de recul. Il s'agirait, en quelque sorte, de réussir à expliciter aux

¹³ Peut-être cela a-t-il à voir avec ces mots issus de l'ouvrage *Conception* de Philippe Boudon, rappelant qu'il est possible de distinguer « les règles constitutives du bridge, règles que suit tout joueur [...], de règles plus personnelles qui sous-tendent la stratégie propre à chaque joueur » ? Voir Philippe Boudon, *Conception*, Paris, La Villette, 2004, p. 37.

filtres de quels critères vouloir être évalué : annoncer une méthode et des objectifs attendus, soumettre la proposition, et laisser un regard extérieur envisager la solidité de l'ensemble. Comment en effet ne pas voir que toute forme de création est comprise dans un système de valeurs tant esthétiques qu'éthiques, qui la légitime, lui donne son sens et ses critères d'évaluations possibles à la fois ? Pour beaucoup il paraîtrait impossible, voire absurde, de vouloir juger de la qualité d'un tableau minimaliste avec les critères d'évaluation de la peinture classique. De même n'a-t-on jamais eu pour idée d'estimer la musique baroque à l'aune des critères du jazz. Seuls les architectes opèrent encore avec la fiction moderne qu'une critique objective est possible par-delà les courants et les modes, par-delà les écoles, les styles esthétiques et les propos éthiques que ces derniers suggèrent. En ce sens, il importe de faire valoir, explicitement, « l'école » dont on se revendique et au regard de laquelle nous souhaitons être évalué, autant que de travailler à rendre lisible les « règles du jeu personnelles » qui ont guidé la conception, afin que tout un chacun vérifie que le concepteur n'a pas triché, et qu'il a respecté son propre jeu. C'est en ces termes, aussi, que se présente une « bonne architecture » (pour les architectes en tout cas).

10. L'architecture ne signifie rien par elle-même

L'architecture « signifie-t-elle » quoi que ce soit ? Je voudrais dire à quel point ce serait une erreur de le croire. En effet, pas plus que tout autre objet, l'architecture n'est à même d'avoir, par elle-même, une signification. L'édifice ne dit pas, ne signifie pas, seul et de façon figée, quelque chose. En fait, rien, absolument rien, n'a de sens par lui-même : c'est toujours le regard humain qui projette *sens*, *signification*, *expression* et *symbolique* sur les choses du monde¹⁴. Plutôt, l'architecture ne fait que renvoyer à l'être son propre regard. Tel

¹⁴ La littérature de philosophie esthétique serait vaste sur le sujet. Je ne saurais, en guise d'invitation, que conseiller la littérature savante, difficile mais riche, du philosophe Jean-Luc Nancy, qui a publié notamment chez Galilée de nombreux ouvrages sur cette question du « sens ». Les philosophes de l'architecture, de l'urbain et des milieux Chris Younès et Thierry Paquot ont aussi publié de nombreux ouvrages collectifs qui rejoignent ces sujets aux éditions La Découverte.

un miroir déformant, peut-être, elle transforme cette perception, l'invitant dans une direction ou une autre par la forme et ses symboliques. Mais il serait ridicule de penser qu'elle puisse posséder, par elle-même, une forme de sens intrinsèque, qu'elle « enverrait » au visiteur par ondes mystiques. De la même façon que « le paysage » cherche à désigner le regard humain sur les milieux et non ces milieux eux-mêmes, l'architecture n'est « lisible » qu'au filtre de cultures et de subjectivités particulières. Ainsi est-il absurde d'affirmer sans plus de précaution, comme le fait Alberto Campo Baeza, que « l'architecture est une idée qui s'exprime avec des formes. C'est une idée matérialisée avec des mesures (...). Les formes s'annulent avec le temps, mais les idées restent ; elles sont éternelles¹⁵ ». Comme si les bâtiments pouvaient signifier une idée figée, stable, unique, parfaitement explicite et universelle !

Voilà bien ce qu'on pourrait appeler « le mythe de l'architecture signifiante ». Un mythe aussi répandu chez les architectes que philosophiquement erroné. Ainsi aussi de Jean-Luc Lauriol, qui affirme que « dans la manière qu'il a de s'installer dans un site, un édifice veut dire quelque chose à un milieu. Il exprime une opinion, une ambition, une proposition. Il nous montre comment il se voit, et comment il veut qu'on le voit, avec ses craintes, ses certitudes, avec plus ou moins de maladresses et surtout la manière dont il veut agir avec le site. Il nous montre sa science, sa culture, son expression, sa stratégie de conquête et d'installation¹⁶ ». L'auteur personnifie ici l'architecture, comme si le bâtiment avait des désirs

¹⁵ Alberto Campo Baeza, *La idea construida : Penser l'architecture*, Montpellier, éditions de l'Espérou, 2010, p. 11.

¹⁶ Lambert Dousson, Laurent Viala (co-dir.), *Art, Architecture, Recherche*, op. cit., p. 83.

propres ; mais c'est à comprendre comme une figure rhétorique, un effet littéraire, une figure de style, une allégorie. Cette façon de parler est utilisée afin de faire apparaître la démarche du concepteur lui-même : car c'est bien sûr *l'architecte* qui cherche à « faire dire quelque chose à son bâtiment » (parce qu'il veut lui-même exprimer quelque chose), et non l'édifice lui-même qui signifie. Michel Foucault est plus juste lorsqu'il note à quel point, au cours du passage d'une époque à l'autre, les formes « subsistent encore pour un temps, mais, peu à peu, elles deviennent silencieuses, cessent de dire, de rappeler et d'enseigner, et ne manifestent plus [...] que leur présence fantastique¹⁷ »...

¹⁷ Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 34.

11. Ne rien faire

Si rien de tout cela ne marche, alors il faut parfois, enfin et surtout, *ne plus rien faire du tout*. Il faut prendre une pause, s'arrêter un instant de travailler, et ne surtout pas se brancher aussitôt sur un quelconque divertissement social ou numérique (cinéma, réseaux sociaux, série, etc.), mais au contraire, juste, *ne rien faire du tout*.

Des chercheurs ont prouvé depuis quelques années que des zones du cerveau s'activent quand on ne fait rien... et seulement à ce moment-là. Dans un article de 2001, Marcus Raichle baptise *réseau du mode par défaut* la zone cérébrale concernée¹⁸. Associé à des formes d'introspection, ce *mode par défaut*

¹⁸ Marc Gozian, « Que fait le cerveau quand il ne fait rien ? », LeMonde.fr, 21 mars 2013 ; disponible en ligne à l'adresse : http://www.lemonde.fr/sciences/article/2013/03/21/que-fait-le-cerveau-quand-il-ne-fait-rien_1852147_1650684.html (consulté le 10 janvier 2016).

semble, pour de nombreux médecins, fondamental à la construction du soi en ce qu'il constituerait un type de fonctionnement neuronal permettant notamment la construction du récit autobiographique intime de l'individu. En réorganisant discrètement, pendant la zone de repos prétendu, les expériences passées, en créant des représentations mentales du présent, et en tentant des projections dans le futur et les alternatives qu'il présente, on pourrait dire que le *mode par défaut* ouvre l'activité cérébrale à elle-même. Équivalent neuro-psy en cela, peut-être, des *rêveries* chères à la philosophie de Gaston Bachelard¹⁹, le *réseau du mode par défaut* cherche à rétablir un équilibre entre les mondes intérieurs et extérieurs, il œuvre à la recomposition cohérente du moi en perpétuelle mutation dans un monde en perpétuelle métamorphose.

Et si ce *mode par défaut*, au-delà de son indispensabilité dans la vie quotidienne elle-même, permettait aussi d'aider à la conception ? Je suis convaincu qu'un rapprochement peut être opéré entre la démonstration de ce *mode par défaut* et l'hypothèse de la « sérendipité » fréquemment invoquée chez les concepteurs. La sérendipité est ce fait étrange que l'on trouve parfois exactement... ce qu'on ne cherchait plus ! Ou, autrement dit peut-être, qu'on trouve parfois la réponse à un problème qui nous occupe au moment où l'on s'y attend le moins. Or, nombre des concepteurs qui parlent de sérendipité témoignent du fait que c'est un état qui se cherche, et qu'il est possible de considérer cette idée comme un outil pour la conception. À savoir, comme on entend souvent dire : « la chance se provoque », ou encore peut-être, « il n'y a pas de hasard ». Comment

¹⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

expliquer cela ? Si ce n'est par ce fait que, justement, dans la recomposition neuronale à l'œuvre dans *le réseau du mode par défaut*, s'éclairent, parfois subitement, des soucis irrésolus, se présentent sous un nouveau jour des épisodes vécus et pourtant déjà oubliés, se recomposent des histoires sous un angle inédit qui nous fait les percevoir différemment.

Il arrive que le concepteur, trop pris par son travail, en vienne à devenir aveugle au fait qu'une solution est présente à lui. Pris par ses manipulations spatiales, ses soucis normatifs, ses contraintes économiques, ses vœux et tentatives stylistiques et ses problèmes d'ordinateurs, de temps et de migraines, il peut lui arriver d'avoir l'esprit embrouillé et de ne plus voir clair. La meilleure solution alors, il me semble, est de ne rien faire. Rien du tout. Pour mettre en route la recomposition du *réseau du mode par défaut*. Ce que peut-être suggère aussi Renzo Piano affirmant que « l'architecte doit savoir attendre, c'est le seul moyen d'être créatif²⁰ ». Parfois, – pas toujours, certes, mais parfois quand même –, au bout d'un temps incalculable, imprévisible, la solution survient. Ça peut être le lendemain, la nuit suivante, ou la semaine d'après, en vacances à la mer. Mais, assez étrangement, comme un bouchon de liège qui remonterait à la surface d'un liquide dans lequel on l'aurait plongé, l'idée émerge d'un coup, comme ça. Alors que rien ne le laissait paraître, la lumière se fait sur la problématique passée. *Ah, mais c'est ça que j'aurai dû écrire/dire/penser/dessiner !* Le mode par défaut est passé par là...

²⁰ Renzo Piano, *La désobéissance de l'architecte*, op. cit., p. 16.

12. Faire avec soi-même

Nous l'avons vu, concevoir pleinement nécessite une capacité à accueillir l'imprévu qui vient, à jongler entre les opportunités qui se présentent et les nécessités invariables auxquelles il s'agira de répondre quoi qu'il en soit. C'est un travail éprouvant pour l'âme, qui nécessite de l'individu une certaine solidité sociale et psychique. Car comment être dans une posture créatrice sans plaisir, sans *énergie vitale* (confiance en l'avenir, tonus et présence, légèreté et second degré, etc.) ? La douleur et la peine ne mène pas à grand-chose. L'architecture et ses processus de conception, tout autant que la publication d'écrits et ses étapes, restent difficiles d'accès à ceux qui traversent des périodes psychiques de souffrance. Comment concevoir en pleine dépression ? Comment accepter d'écrire ou de dessiner, et livrer par là une part de son intimité que l'on expose à tous dans une forme figée, quand on est en proie

à des états psychiques qui ne nous permettent pas d'avoir une stabilité, une solidité suffisante pour cela ? Rien n'est plus difficile que de s'ouvrir aux processus de conceptions dans toutes leurs rigueurs administratives, législatives, temporelles, et institutionnelles quand déjà entretenir des relations sociales est un combat de tous les jours. On ne pense pas à *la construction d'un bâtiment* ou *l'établissement d'un texte* quand *la construction du moi* ou *l'établissement en société* sont rendus incertains ou inaccessibles par des traumatismes ou maladies psychiques.

Bien sûr, l'écriture peut toujours jouer le rôle de journal intime, et aider bien souvent à faire la lumière, à comprendre, ou même carrément avoir un rôle de soin. Mais c'est un risque terrible que de confondre *conception*, *recherche scientifique* et *recherche de soi* ; de mélanger *conception pour autrui* et *conception pour soi* ; d'intervertir *processus d'invention d'espaces publics* et *processus de ré-invention de nos espaces intimes*. On n'imagine pas le nombre d'étudiants tentés par « la recherche », parce qu'en réalité ils ne savent pas véritablement ce qu'ils veulent faire de leur vie ; et que, dans cette recherche personnelle, « la recherche » institutionnelle apparaît tout à fait salvatrice. Mais c'est une erreur d'appréciation qui peut entraîner bien des déconvenues ou des déceptions. S'il faut certainement prendre du plaisir à concevoir pour livrer des conceptions agréables à vivre, attention à ne pas tout mélanger non plus...

Il faut s'interroger dans tous les cas sur le sens de ce travail particulier qu'est la conception, et tenter peut-être de saisir les possibilités inédites qu'il offre par rapport à d'autres travaux. Au delà de la nécessité

de valider un semestre de projet par exemple, s'interroger sur les énergies qui nous donnent envie de concevoir permet de mieux prendre conscience de nos conceptions parfois un peu spontanées, et en cela inconsciemment positionnées. *Qu'ai-je envie de raconter au travers de ce bâtiment, de ce texte ; et pourquoi ? Que voudrais-je voir, si je parcourais cette rue, si j'entrais dans cette pièce ; et pourquoi ? Concevoir ceci ou cela, pourquoi pas ; mais qu'est-ce qui serait vraiment excitant, qu'est-ce qui serait vraiment incroyable à écrire, à dessiner ?*

Puis, peut-être faut-il travailler, en parallèle de son projet, à sa confiance en soi (sans arrogance). Il faut prendre soin de sa bonne tenue individuelle et sociale pour espérer être un concepteur de bonne tenue (sans que celle-ci déteigne négativement sur notre conception par une trop grande présence). Et accepter, peut-être aussi, parfois, que toutes les périodes de la vie ne sont pas toutes porteuses de zones de création équivalentes. Savoir faire la part des choses. De nombreux artistes disent exploiter leurs traumatismes personnels comme des stimulants pour la création. Comment donc « faire avec soi-même », et trouver les moyens de transformer ses singularités (fussent-ils des traumatismes) en moteurs pour la conception ? Qui sait, peut-être cette zone d'ombre sera-t-elle productrice, plus tard, d'œuvres puissantes. Il faudra pour cela trouver, stratégie bien connue, comment retourner ses faiblesses en avantages.

13. Retrouver les joies de la vie créative

La conception nécessite un regard tourné vers l'incertain et l'invisible ; c'est l'art de penser ce qui n'est pas encore là, d'envisager une forme d'*encore-indécidé* ; un savoir-faire né de *la vie créative*²¹ permettant d'entrevoir le potentiellement à venir, ses conditions de possibilités et ses modalités de naissance, de vie, et de mort potentielle même, déjà. En ce sens, un bon concepteur n'est pas un bon technicien, mais un bon interprète du réel. Lire la partition du réel – trop complexe pour être lue d'un regard, trop fourmillante pour être jouée d'un seul instrument, trop incertaine et fluctuante pour être parfaitement accessible –, cela nécessite d'être capable d'une remise en question permanente, sur soi et sur le monde. Cela requiert de la modestie face

²¹ Sur l'idée de « vie créative », j'ai en tête l'ouvrage de référence de Donald Winicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2015.

à pareille difficulté, et simultanément pourtant, la prétention non négligeable de croire qu'il nous sera possible d'agir pour changer le cours des choses. Etre concepteur, c'est penser pouvoir participer au concert de relations entre l'humanité et les écosystèmes naturels qu'elle habite, et en même temps mesurer la toute petite place que nous humains prenons sur Terre. C'est avoir l'audace de croire que l'espace architectural, urbain, paysager, influe sur la qualité de vie humaine – et qu'il est donc possible par-là de travailler à une amélioration des conditions de vie de chacun –, et en même temps éprouver un respect profond pour la diversité des cultures, des modes de vies et des croyances de la multitude d'individualités et de communautés présentes autour du globe. C'est donc être pris dans un nombre incalculable de paradoxes insolubles, et pourtant continuer à croire en ce qu'on fait. C'est certainement être un peu fou, quelque part. Quel bonheur pourtant de dessiner ces espaces rêvés et leurs potentielles habitations ! Si rien de tout cela ne marche, alors il faut aussi, résolument, se rappeler l'excitation, la joie intense que peut être, parfois, la conception architecturale. Et chercher à retrouver ces états qui font de l'humain ce qu'il est : un doux rêveur d'*ailleurs* miraculeux.



L'infini, l'ouvert, la folie

Ouverture



En ces pages ont été cherchés des méthodes et outils, techniques et stratégies, pour aider tout un chacun à saisir ce que signifie concevoir un projet d'architecture avec plus de profondeur. Pour ce faire, il a été question de proposer à la fois quelques réflexions assez théoriques, et en même temps quelques conseils assez pratiques. À chaque fois, la forme choisie fut celle de l'argumentation : visant une certaine scientificité, le propos a tenté de démontrer, à savoir de faire apparaître ses axiomes, raisonnements et objectifs pour acquérir valeur d'argument objectif. Ce choix méthodologique comporte un inconvénient : celui de trop souvent faire apparaître la conception architecturale au filtre de la rationalité et de la démonstration. Parler d'architecture, en effet, c'est parler avant tout d'un *art* qui ne peut être décrit uniquement au moyen de la

méthode et du vocabulaire scientifique. Au contraire, nous l'avons vu, au cours de ces pages : les questions que pose l'architecture ne sont certainement pas explicites en tout point. Tandis que certains enjeux restent inaperçus, certaines données se révèlent insaisissables et certains objectifs inavoués ou même inavouables. Or, comment répondre à une équation dont il est impossible de poser tous les termes, si ce n'est, d'une manière ou d'une autre, par une forme d'*art* ? C'est en ce sens que l'architecture est un art, et que réciproquement, il n'y a d'architecture que là où a été mis en œuvre un processus ouvert dépassant la pure résolution de problème. C'est en ce sens que l'art de la conception architecturale peut être compris comme une capacité de réaction face à un problème initial qui dépasse forcément le rationnel, le mathématique. C'est pour cela aussi que la conception architecturale elle-même devra rester, elle aussi, de l'ordre de l'expérience vécue ; et pour cette raison encore que le présent ouvrage n'a aucune prétention à réduire froidement son caractère infini.

Tout cela étant dit, voyons en quoi il peut être affirmé que cet état « d'ouverture » fait toute la qualité d'une œuvre architecturale. Ou, autrement dit, en quoi il n'y a aujourd'hui d'œuvre architecturale que là où peut être ressentie une forme « d'ouverture » ou « d'infini » du bâti. Comment entendre cette proposition ? Je propose tout d'abord, pour la comprendre, un bref passage par la philosophie esthétique.

Historiquement parlant, il a existé (au moins) deux façons de considérer l'expérience artistique. Dans un premier cas, il est question d'un chemin linéaire, qui partirait d'un auteur et se transmettrait jusqu'à un spectateur par le biais de l'œuvre. L'objet artistique est alors considéré comme un simple médium, un transmetteur d'intention, la simple matérialisation d'une volonté ou d'une idée préalable. Et l'expérience artistique, elle, correspondrait à la pure réception de cette intention mise en objet par le savoir-faire de l'artiste. C'est peut-être la conception « classique » des beaux-arts, autant que l'entente assez courante que tout un chacun se fait encore de l'art aujourd'hui.

À de nombreux égards toutefois, il me semble qu'une seconde version de ce qu'est l'art et son expérience mérite d'être saisie. L'art, en effet, n'interagit-il pas avec celui qui le ressent d'une manière absolument autonome et inédite à la fois ? Par-delà l'intention de l'auteur, l'être plongé dans l'œuvre d'art entre en dialogue avec elle selon sa propre histoire, ses références intimes et sa manière d'être particulière. Que lui importerait, finalement, ce qu'a bien pu *vouloir dire* l'artiste ? Après tout, si expérience artistique il y a, c'est bien que quelque chose de fondamentalement imprévisible survient dans la rencontre entre un être et une œuvre... Dans cette seconde acception, il n'est plus tellement intéressant de s'intéresser à l'intention de l'auteur, plus si primordial d'enquêter sur la biographie de celui-ci, bref, plus si fondamental de considérer les conditions contextuelles de fabrication de l'œuvre. Soit, de façon plus explicite : il n'est plus besoin de débattre trop longuement des intentions nazies d'Heidegger, de Céline ou de Le Corbusier,

l'important étant plutôt ce que leurs œuvres, dans leurs autonomies respectives, sont capables d'ouvrir comme univers de sens et d'expérience. C'est là je crois ce que le philosophe Henri Maldiney veut signifier lorsqu'il affirme que « l'art n'a pas d'histoire », et donc « qu'il n'y a pas d'histoire de l'art¹ », tout œuvre d'art étant à considérer comme telle au contraire dans sa capacité à projeter l'être dans un espace-temps de l'ordre de la pure présence. Dans ce moment subjectivement vécu par le spectateur (qui, architecturalement, ressemblerait plutôt à un abîme ou un gouffre, qu'à un quelconque musée), le temps n'a plus de forme objective, historique, rationnelle. Il ne s'écoule même, à vrai dire, plus du tout. Voilà ce que produit l'Art. Quoi qu'il en soit : dans cette seconde acception de ce qu'est une Œuvre, il est question donc d'un schéma qui n'est plus linéaire. Dès l'objet artistique produit, c'est d'un aller-retour incessant et incertain à la fois, entre spectateur et œuvre, qu'il est question.

De tout cela, nous pouvons retenir que l'architecture elle-même peut être entendue selon ces deux modalités théoriques : soit comme une œuvre témoignant d'une intention, soit comme une entité indépendante de la volonté de son auteur. D'ores et déjà s'entend bien à quel point les deux affirmations sont l'une et l'autre vraies. Ainsi, je chercherai à faire voir en quoi elles concourent toutes deux à éclairer avec force cette idée de « l'ouvert en architecture ».

¹ « Il n'y a pas d'histoire de l'art [...]. L'art n'a pas d'histoire [...]. Il n'y a aucune perspective en art. La rencontre est le refus de l'objectivation. » Henri Maldiney, « Philosophie, art et existence », in Chris Younès, (dir.), *Henri Maldiney : Philosophie, art et existence*, Paris, Cerf, 2007, p. 21, p. 29.

À propos de la première vision de l'art, je rappellerai tout d'abord que, depuis quelques siècles déjà, nombreux sont les auteurs nous ayant invité à voir en quoi l'architecture est idée avant d'être construction. Le processus créatif de conception envisagé comme travail d'une idée, n'a rien toutefois d'une explicitation parfaite et totale d'une intention entièrement claire. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard, si nombre des techniques ici présentées insistent sur la question de l'*explicitation* et ses vertus. Loin de moi l'idée d'affirmer que cette explicitation ne puisse jamais aboutir entièrement : c'est toujours d'une recherche qu'il s'agit. Quid toutefois de l'œuvre architecturale comme « matérialisation d'une idée », si cette dernière n'est pas même claire dans l'esprit de l'architecte lui-même ? Ou, autrement dit : en quoi l'architecture comme objet pourrait-elle traduire simplement et efficacement une unique idée sans devenir pauvre, réductrice, et finalement, bien peu architecturale ? Selon cette première version « linéaire » de l'expérience artistique, si l'architecture est art, c'est bien que l'intention que rendrait lisible la forme bâtie est complexe et multiple, irréductible, et abordable au moyen d'une multitude d'interprétations. À savoir donc, qu'il doit bien subsister, quelque part en l'œuvre architecturale, quelque chose qui ne puisse s'épuiser - quelque chose d'infini. Autrement formulé encore : si l'architecture peut se révéler œuvre d'art, c'est bien en ce sens qu'elle tente bien de transmettre une intention, une idée, une position, qu'il n'est jamais possible de saisir entièrement...

La deuxième proposition philosophique faite sur l'art est, quant à elle, assez en accord avec ce fait déjà souligné que « l'architecture ne signifie rien par elle-même ». En effet, selon cette entente, si un quelconque sens peut être donné à l'œuvre bâtie, ce n'est pas parce que le bâtiment délivrerait du sens à tout va, mais plutôt parce que, justement, tout individu pourrait se révéler capable de projeter, à son contact, du sens librement construit. En ce sens, il est question de voir en quoi c'est dans un dialogue discret que l'être et les lieux se co-construisent, en se racontant des choses qui n'ont absolument rien à voir avec la pensée de l'architecte, en s'échangeant des matériaux symboliques qui n'ont que faire d'autre chose que du présent et de la présence pure. Or, cette expérience ne saurait ni être entièrement décrite par le spectateur, ni être parfaitement maîtrisée par le bâtiment, et pour ces deux raisons à la fois, l'expression souvent entendue de « production d'expérience » est-elle trompeuse : parce qu'aucun bâtiment n'est capable en effet de fabriquer un *effet expérientiel* précis, unique, répétable et mesurable, le terme de « production » semble mal choisi. C'est d'une béance dans le tissu de l'attendu qu'il s'agit plutôt, à chaque fois. D'où l'importance de penser l'œuvre architecturale comme quelque chose de singulièrement (s)abordé par l'individu. Un processus toujours ouvert à l'impossible, qui pourtant, en survenant, donne la preuve de son indispensable existence.

C'est dans une rencontre psychologique et corporelle à la fois, toujours singulièrement fantasmée, que naît le caractère architectural d'une chose bâtie, dessinée ou racontée. Pourquoi alors vouloir figer à tout prix le message, l'intention

ou même l'expérience elle-même ? À nouveau, il importe peut-être plutôt de travailler à dessiner des ouvrages ouverts et infini à la fois ; des pièces capables de générer une grande variété d'expériences subjectives ; des chemins qui ne mènent jamais au même endroit ; des formes qu'on ne saurait entièrement comprendre. Ce que peut-être exprime assez clairement Peter Zumthor lorsqu'il affirme :

« Pour moi, le plus grand compliment, c'est quand on ne peut pas dire, *ah, tu as voulu faire une forme vraiment cool*, mais quand tout s'explique par l'usage². »

En tout cela, il est question de dire en conclusion à quel point, par-delà sa fonction et sa forme, par-delà ses matières et ses compositions, tout bâtiment dont nous faisons l'expérience interpelle notre schéma cognitif moderne froid. L'architecture perturbe nos habitudes raisonnables de percevoir le monde pour venir toucher au plus profond notre histoire intime d'être sensible. Et parce qu'elle touche à l'irrationnel, l'arbitraire, l'irréductible, bref, à l'infini et à l'ouvert à la fois, l'architecture est abîme sous nos pieds et gouffre en notre esprit. Telle la folie qui fascine, elle nous invite à la parcourir, la ressentir pour, par là même, toucher du doigt le chaos qui habite en nous. Délirante, incompréhensible et puissante pour cela, l'architecture commence avec la folie.

² Peter Zumthor, *Atmosphères*, op. cit., p. 69.



THÉORIE DE L'ARCHITECTURE : SUR LA PRATIQUE

AALTO (Alvar), *La table blanche et autres textes*, Marseille, Parenthèses, 2012.

CAMPO BAEZA (Alberto), *La idea construida, penser l'architecture*, Montpellier, éditions de l'Espérou, 2010.

DE CARLO (Giancarlo), *Architecture et liberté*, Paris, Linteau, 2015.

DOUSSON (Lambert), VIALA (Laurent) (dir.), *Art, Architecture, Recherche. Regards croisés sur les processus de création*, Montpellier, éditions de l'Espérou, 2016.

FREDERICK (Matthew), *101 petits secrets d'architecture qui font les grands projets*, Paris, Dunod, 2012.

KAHN (Louis), *Silence et lumière*, Paris, Linteau, 1996.

NUSSAUME (Yann), *Tadao Andô. Pensées sur l'Architecture et le Paysage*, Paris, Arléa, 2014.

PIANO (Renzo), *Carnet de travail*, Paris, Seuil, 1997.

PIANO (Renzo), *La désobéissance de l'architecte*, Paris, Arléa, 2007.

POSSOMPES (Michel), *La fabrication du projet. Méthode destinée aux étudiants des écoles d'architecture*, Paris, Eyrolles, 2013

ROSSI (Aldo), *Autobiographie scientifique*, Marseille, Parenthèses, 2010.

SMITHSON (Peter), *Conversation with students, A Space for Our Generation*, Catherine Spellman et Karl Unglaub (ed.), New York, Princeton Architectural Press, 2005.

VACCHINI (Livio), *Capolavori, Chef d'oeuvre*, Paris, Lintea, 2007.

ZUMTHOR (Peter), *Atmosphères*, Bâle, Birkhäuser, 2008.

ZUMTHOR (Peter), *Penser l'architecture*, Bâle, Birkhäuser, 2010.

**THÉORIE DE L'ARCHITECTURE :
HISTOIRE ET PHILOSOPHIE**

ARNHEIM (Rudolf), *Dynamique de la forme architecturale*, Liège, Mardaga, 1986.

BANHAM (Reyner), « Le nouveau brutalisme », in *Marnes*, n°1, Paris, La Villette, 2011.

BAUDRILLARD (Jean), NOUVEL (Jean), *Les Objets Singuliers*, Paris, Calmann-Levy / La Villette, 2001.

BOUDON (Philippe), *Conception*, Paris, La Villette, 2004.

BOUDON (Philippe), DESHAYES (Philippe), POUSIN (Frédéric), SCHATZ (Françoise), *Enseigner la conception architecturale. Cours d'architecturologie*, Paris, La Villette, 2001.

EISENMAN (Peter), *Ten canonical buildings: 1950-2000*, New York, Rizzoli, 2008.

FRAMPTON (Kenneth), *L'architecture moderne : une histoire critique*, Londres, Thames & Hudson, 2006.

KOOLHAAS (Rem), *Junkspace. Repenser radicalement l'espace urbain*, Paris, Payot, 2011.

MADEC (Philippe), *Exist*, Paris, Jean-Michel Place, 2000.

MANGIN (David), *La ville franchisée*, Paris, La Villette, 2004.

NORBERG-SCHULZ (Christian), *L'art du lieu*, Paris, Le Moniteur, 1997.

NORBERG-SCHULZ (Christian), *Genius Loci : Paysage, ambiance, architecture*, Liège, Mardaga, 1997.

PHILOSOPHIE CRITIQUE & SOCIÉTÉS

ANDERS (Günther), *L'obsolescence de l'homme. Tome I*, Paris, Ivrea/L'Encyclopédie des nuisances, 2002.

ANDERS (Günther), *L'obsolescence de l'homme. Tome II*, Paris, L'Encyclopédie des nuisances, 2011.

AUGE (Marc), *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.

BACHELARD (Gaston), *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.

(DE) BODINAT (Baudoin), *La vie sur Terre. Réflexions sur le peu d'avenir que contient le temps où nous sommes*, Paris, L'Encyclopédie des nuisances, 2008.

ELLUL (Jacques), *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, Economica, 1990.

NUSSBAUM (Martha), *Capabilités : comment créer les conditions d'un monde plus juste ?*, Paris, Flammarion, 2012.

ROLLOT (Mathias), *Critique de l'habilitabilité*, Paris, L&S, 2017.

YOUNES (Chris) (dir.), *Henri Maldiney : Philosophie, art et existence*, Paris, Cerf, 2007.

MÉTABOLISMES URBAINS & MILIEUX HABITÉS

D'ARIENZO (Roberto), YOUNES (Chris) (dir.), *Recycler l'urbain*, Genève, MétisPresses, 2014.

D'ARIENZO (Roberto), YOUNES (Chris), LAPENNA, (Annarita), ROLLOT (Mathias) (dir.), *Ressources urbaines latentes. Pour un renouveau écologique des territoires*, Genève, MétisPresses, 2016.

GUATTARI (Félix), *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Paris, Lignes, 2015.

GUERANT (Florian), ROLLOT (Mathias), *Du bon sens*, Paris, L&S, 2016.

MAGNAGHI (Alberto), *Le projet local*, Liège, Mardaga, 2003.

MAGNAGHI (Alberto), *La biorégion urbaine*, Paris, Eterotopia, 2014.

MAZRIA (Edward), *Le guide de la maison solaire*, Marseille, Parenthèses, 2005.

ROLLOT (Mathias), *Saint-Dizier 2020. Projet de ville*, Cirey-sur-Blaise, Châtelet-Voltaire, 2014.

ROLLOT (Mathias), *Lobsolescence, ouvrir l'impossible*, Genève, MétisPresses, 2016.

SALE (Kirkpatrick), *Dwellers in the land: the bioregional vision*, Sierra Club Books, 1984.

WRIGHT (David), *Manuel d'architecture naturelle*, Marseille, Parenthèses, 2004.

Avant-propos	7
Introduction :	15
Penser la discipline et sa pratique	
Première partie :	
Réflexions thématiques, méthodes, analyses	27
1. Où et comment se mettre au travail ? Trouver son équilibre	
2. D'où et à destination de quoi concevoir ? Interroger le cadre de l'exercice	
3. À quelle communauté se référer ? Apprendre à lire les écoles architecturales	
4. Comment faire avec la contrainte ? L'art de savoir en considérer une infinité	
5. Jusqu'où concevoir ? Expliciter les univers de conception	
6. Relire, refaire, recommencer ? Il n'y a pas de processus de conception linéaire	
7. Quelles échelles de conception envisager ? Concevoir et analyser simultanément	
8. Dans quel espace-temps concevoir le projet ? Stratégies, temporalités, cyclicités des espaces	
9. Comment s'inspirer de modèles ? Concevoir n'est pas inventer de zéro	
10. Comment argumenter par l'espace ? Problématiser le réel : hypothèses et positionnements critiques	
11. Qu'est-ce qu'une géométrie ? Articuler mesurable et non-mesurable	
12. Que représenter ? Penser aux modes d'écriture utilisés	
13. À qui s'adresse l'architecture ? L'habitation comme <i>raison d'être</i>	

Deuxième partie :	
Stratégies et autres techniques brèves	131
1. Faire simple	
2. Viser la conciliation	
3. Éviter la charrette	
4. Concevoir ce qui doit être conçu	
5. Faire voir ce qui, sans cela, resterait inaperçu	
6. La critique porte sur l'objet et non le sujet	
7. Parler avec éloquence	
8. Trouver dans le changement climatique un stimulant pour la conception	
9. Créer librement ses propres règles du jeu	
10. L'architecture ne signifie rien par elle-même	
11. Ne rien faire	
12. Faire avec soi-même	
13. Retrouver les joies de la vie créative	
Ouverture :	
L'infini, l'ouvert, la folie	187
Bibliographie	195
Auteur	203
Remerciements	205
Comité de lecture	207



Mathias Rollot

Mathias Rollot est architecte diplômé d'état, co-fondateur de *Lamaa, L'atelier pour le maintien d'une architecture artisanale* (architecture, recherche, artisanat). Docteur en Architecture de Paris VIII, membre du LIFAM et chercheur associé à l'OCS, il enseigne le projet et la recherche en architecture dans les Écoles Nationales Supérieures d'Architecture de Montpellier et de Marne-la-Vallée. Derniers ouvrages publiés : *L'obsolescence* (MetisPresses, 2016), *Critique de l'habitabilité* (L&S, 2017).



Des remerciements tous spéciaux doivent parvenir tout d'abord au Comité de lecture qui a bien voulu relire et accompagner cet ouvrage de ses commentaires précis, variés, bienveillants et constructifs, ainsi qu'à Vincent Pedreno qui a accepté de s'investir dans son illustration avec enthousiasme et patience.

Un franc merci à mes étudiants de Montpellier et de Marne-la-Vallée, qui ont eu la patience de prendre mes expérimentations pédagogiques avec bonne humeur, et la belle confiance de jouer le jeu ! Il est certain que c'est d'eux que j'ai le plus appris - et ce n'est pas une formule de politesse. Ils retrouveront ici sans peine des sujets envisagés ensemble. C'est à eux que j'ai pensé en écrivant ces lignes.

Des remerciements très sincères vont ensuite à tous ceux qui, à Montpellier, m'ont accompagnés, et m'ont fait confiance en me proposant de pareilles libertés de création intellectuelles et pédagogiques. Quelle chance. D'ailleurs, ils reconnaîtront peut-être ici ou là quelques échanges que nous avons pu avoir ensemble sur la pédagogie du projet et ses modalités.

Merci ensuite à ceux qui, à Nancy, il y a quelques temps de cela, m'ont donné le goût de l'enseignement par leurs énergies et leurs passions émouvantes.

Puis, une pensée particulière va à ceux qui, référents et collègues à la fois, m'ont introduit à l'ENSA Paris-la-Villette dans l'univers de l'enseignement.

Merci sincère enfin à l'ENSA Montpellier, au laboratoire LIFAM et aux éditions de l'Esperou d'avoir porté avec confiance et enthousiasme cet ouvrage singulier et ambitieux.



Antoine Begel, architecte HMONP, diplômé du DPEA Recherches en architecture et doctorant CIFRE (Gerphau/Jacky Suchail).

Julie Bujon, étudiante en 4^e année à l'ENSA Montpellier.

Jennifer Brouck, étudiante en 5^e année à l'ENSA Paris-la-Villette.

Élodie Cerdan, responsable des éditions de l'Espérou à l'ENSA Montpellier.

Alysée Franchelin, étudiante en 2^e année à l'ENSA Montpellier.

Florian Guérant, architecte HMONP (lauréat JAPL 2015), co-fondateur de Lamaa.

Jade Li-Yu-Ho, étudiante en 4^e année à l'ENSA Montpellier.

Paul Landauer, architecte DPLG, docteur en urbanisme, Maître-Assistant à l'ENSA Marne-la-Vallée et directeur du laboratoire de recherche OCS.

Estelle Marchini, étudiante en 3^e année à l'ENSA Montpellier.

Léa Mosconi, architecte HMONP, doctorante en architecture et Maître-Assistante Associée à l'ENSA Paris-Malaquais.

Manuela Schlotterer, flûtiste, enseignante et étudiante en Master II de Pédagogie au CNSMDP

Antonin Tondut, étudiant en 2^e année à l'ENSA Montpellier.

Logo Prim'vert

Imprimé en France - (Nom de l'imprimeur)
N° Impression (xxxxxx) : - Dépôt légal : juillet 2017