HAL
open science

Au-delà des frontières, entre les espaces clos et ouverts : les Chambres de Chris Drury : un monde inversé

Mathilde Coloane

To cite this version:

Mathilde Coloane. Au-delà des frontières, entre les espaces clos et ouverts : les Chambres de Chris Drury : un monde inversé. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01092648

HAL Id: dumas-01092648

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01092648

Submitted on 9 Dec 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne **Année universitaire : 2013/2014**
UFR 04 Arts plastiques et sciences de l'art Mathilde_coloane@hotmail.com
Master 2 recherche esthétique

Mathilde Coloane

Mémoire de fin d'études

Au-delà des frontières, entre les espaces clos et ouverts.
Les Chambres de Chris Drury : un monde inversé

Préparé sous la direction de M. Gilles A. Tiberghien

Septembre 2014

Remerciements

Pour la réalisation de ce travail je souhaite remercier Elvane Sahin, Emrah kiliç et ma famille qui m'ont beaucoup aidée et ont consacré du temps aux relectures.

Résumé

Ce travail de recherche porte sur la notion d'intérieur et d'extérieur à travers les *Chambres* de l'artiste Chris Drury. Il s'agit d'un artiste qui travaille dans la nature et s'intéresse, entre autres, à la dichotomie entre le dedans et le dehors ce qui, dans un champ plus large, renvoie à la séparation entre nature et culture. En nous appuyant sur les *Chambres*, qui ont l'aspect de cabanes, ont s'intéressera aux abris et cabanes qui nous protègent tout en nous exposant à la nature. On peut constater une nouvelle manière d'édifier au sein même de l'architecture, avec la technique du tissage qui semble d'ailleurs être à son origine. Il s'agit de créer des habitats plus perméables replaçant l'homme au cœur de ceux-ci. Ces nouveaux agencements introduisent de nouvelles formes ainsi qu'un nouveau mode d'habiter que nous étudierons. Les *Chambers* sont des expériences perceptuelles utilisant le procédé de la *camera obscura.* Enfin, nous traiterons la notion de point de vue, de paysage et d'horizon en essayant de dépasser le dualisme dont elles semblent tributaires.

Mots-clés : Art, Nature, Chris Drury, *Cloud Chambers*, *camera obscura*, cabanes.

Sommaire

Pages

Introduction.....4

Chapitre premier

I. Abris, cabanes et refuges.....8

A) Lieux de passage.....9

B) Comportement dans un nouvel environnement.....16

C) Lieu initiatique.....21

Chapitre II

II. Envisager une nouvelle manière de construire.....28

A) Le tissage.....29

B) Relation Terre-Ciel.....38

C) L'habiter.....44

Chapitre III

III. Lieux pour être et pour regarder.....52

A) Observer et contempler.....52

B) Regard intérieur..... 60

C) *camera obscura*.....68

Conclusion ….....75

Bibliographie.....78

Introduction

« Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis ? Ton père, ta mère, ta sœur ou ton frère ?

- Je n'ai ni père ni mère ni sœur ni frère.

- Tes amis ?

- Vous vous servez là d'une parole dont le sens m'est resté jusqu'à ce jour inconnu.

- Ta patrie ?

- J'ignore sous quelle latitude elle est située.

- La beauté ?

- Je l'aimerais volontiers, déesse et immortelle.

- L'or ?

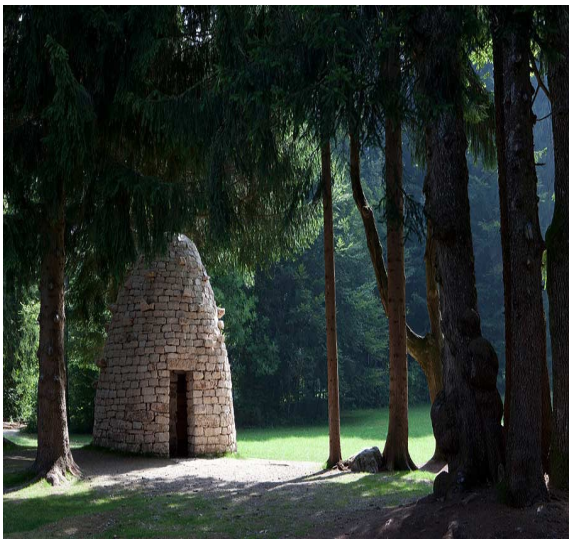
- Je le hais comme vous haïssez Dieux.

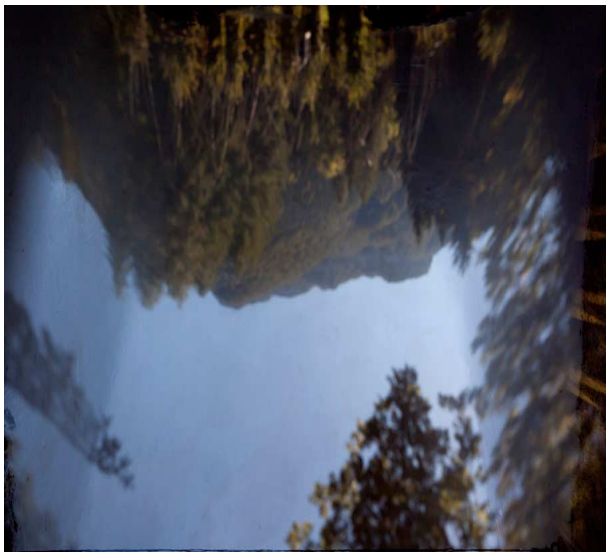
- Eh ! Qu'aimes-tu donc extraordinaire étranger ?

- J'aime les nuages...les nuages qui passent... là-bas...là-bas...les merveilleux nuages ! »

Baudelaire[1].

Pour ce mémoire, je voulais me consacrer aux œuvres d'artistes qui travaillent dans la nature. On peut qualifier leur pratique d'art végétal. Je pensais en particulier à Goldsworthy ou Nils-Udo. Cependant, mon choix s'est porté sur le travail de Chris Drury et en particulier sur ses *Chambers*. Plusieurs types de Chambres ont été conçues : Chambres à nuages, Chambres à vagues, Chambres aux étoiles... Il s'agit de petites constructions semblables à des cabanes, faites de pierres, de terre ou de branchages, au sommet desquelles il effectue une percée afin d'y placer une lentille, recréant ainsi le principe de la *camera obscura.* Ce qui est à l'extérieur, au-dessus de l'édifice est projeté sous forme d'image inversée à nos pieds.





1 Charles Baudelaire, *L'étranger* dans *Petits poèmes en prose* I, 1869, Paris, Pocket classique, 2009, p7.

Chris Drury, *Sky Montain Chamber*, Sella Valley, Borgo Valsugana, Italie, 2010. Photographie de droite : image projetée dans la chambre[2].

Ces *Chambres* m'ont intéressée et touchée. C'est donc par le prisme des *Chambers* de Drury que s'effectuera ce travail. Elles constitueront le point de départ et réapparaîtront tout au long de cette étude comme un fil conducteur. Je soulèverai les problématiques qu'instaurent les *Chambers* en les confrontant à celles d'autres artistes, cela me permettra ainsi de travailler sur un corpus plus vaste.
Drury ne considère pas la nature de façon idéaliste ou romantique, il l'investit pour elle-même et ne cherche pas à l'instrumentaliser en vue d'un effet esthétique. De même qu'il n'adopte aucun point de vue moral qui risquerait de présenter la nature comme symbole du Bien qu'il faudrait protéger du Mal humain. Ce qui intéresse l'artiste ce sont les rencontres : entre le dedans et le dehors dont ses tissages d'osier à claire-voie entrelacés en sont une des expressions, mais également rencontre entre les disciplines, mêlant ainsi art et science.
Dans son travail, Chris Drury s'intéresse aux « interfaces », c'est à dire aux va-et-vient et aux échangent qui existent entre deux notions qui semblent opposées mais qui partagent une frontière commune. C'est en particulier les dynamiques d'intérieur et d'extérieur, de mouvement et d' immobilité, de destruction et de régénération qui sont à l'origine de la plupart de ses œuvres. Ces dynamiques contraires font référence de manière plus vaste à la scission qui existe entre art et artisanat, entre nature et culture. Drury joue sur ces tensions en les faisant cohabiter et tente de faire disparaître la frontière qui les sépare. C'est ce mouvement qui précisément m'intéresse. Les *Chambers* mêlent et interrogent ces mouvements opposés. En effet, par un système de projection l'extérieur pénètre l'intérieur, et pour que le mouvement des arbres ou des vagues apparaisse la surface faisant office d'écran doit donc être immobile. Au sein de ce dispositif, l'artiste parvient donc à rassembler ces dichotomies et à faire en sorte que l'une devienne condition même de l'autre.
C'est précisément cette idée d'intérieur et d'extérieur que j'aimerais étudier au sein de ce mémoire, en prenant pour exemple initial les *Chambers* de Drury. Cette idée nous permet de soulever quelques questions que l'on retrouve dans les *Chambers* mais en nous situant dans un champ plus large. J'aimerais tout d'abord analyser les abris, cabanes, refuges, qui sont des édifices particuliers nous situant à la jonction entre le dedans et le dehors. Ils permettent de créer du mouvement entre deux réalités : l'espace immense environnant et l'espace de l'abri plus intime. Un nouveau rapport nous est alors proposé avec ces abris, entre le clos et l'ouvert, avec l'espace qui nous entoure et, de manière plus vaste, ils nous suggèrent un nouveau mode d'être.
De plus, j'étudierai ce nouveau rapport dans un registre plus large en m'intéressant à l'architecture et

2 Chris Drury, *Sky Montain Chamber*, source :http://chrisdrury.co.uk/sky-mountain-chamber/

en analysant les nouvelles relations que cela induit. En effet, ce nouveau type d'architecture reconsidère la manière d'agencer constructions et espaces en permettant de lier plus que de séparer et en réintégrant la relation terre-ciel que nous semblons avoir oubliée dans les constructions actuelles. Drury rend cette relation significative à travers des figures telles que l'entrelacs ou la spirale renvoyant explicitement au cosmos. Ces nouveaux agencements introduisent de nouvelles formes et même un nouveau mode d'habiter que nous expliquerons.

Enfin, je me concentrerai sur le regard qui, d'emblée, nous donne la possibilité de nous échapper d'un lieu. Les *Chambers* reposent sur une expérience perceptuelle utilisant le procédé de la *camera obscura* et nous verrons quel type de perceptions il nous propose. A travers l'étude des lieux d'observation, nous réinterrogerons la notion de paysage, de point de vue et d'horizon qui semblent tributaires d'un dualisme que nous tenterons de dépasser en prenant en considération d'autres regards plus intériorisés et des paysages mentaux.

Chapitre premier

I. Abris, Cabanes, Refuges

La cabane est une demeure précaire et éphémère, de petite dimension, réalisée à partir de matériaux variés. Elle s'inscrit dans une relation étroite avec la nature et avec le milieu dans lequel elle se trouve. Laurence Nicolas, dans son article « Habiter le Temporaire *»,* nous fait la description de ce milieu comme étant un « lieu vacant, incertain, flou ou sauvage, situé dans les confins, en bordure ou en marge, le territoire de la cabane se caractérise volontiers comme « hors territoire ». La cabane peut exister partout, pourvu qu'elle échappe ou transgresse les catégories spatiales ordinaires[3] ». Elle nous emmène donc en dehors des zones urbanisées, bien souvent en pleine nature. Mais elle n'est pas là pour s'imposer, elle s'adapte, s'insère au lieu dans lequel elle se trouve. Chris Drury a réalisé de nombreux abris, il souligne d'ailleurs que : « matériaux et site sont indissociables, surtout si l'on veut que l'abri soit confortablement installé. S'il faut par exemple marcher 200 mètres pour rapporter une pierre c'est trop. L'abri n'est pas à la bonne place.[4]» Les abris et les cabanes doivent donc en quelque sorte refléter le lieu qu'ils occupent. En effet, car avant d 'établir la cabane, il semble nécessaire d'explorer l'espace afin d'établir un périmètre. Cela consiste à observer ce qui nous entoure et prendre conscience des ressources présentes.

La cabane est riche en évocations, elle nous rappelle l'enfance, le songe, la protection. Cependant, il est difficile de définir ce qu'est une cabane, celle-ci ne répond à aucune règle, à aucune norme. On peut la qualifier d'« indisciplinée », car, étant toujours différente elle est le fruit du hasard. Elle renferme quelque chose de mystérieux et ne se livre pas à nous.

Les abris et autres habitats de ce type permettent de créer du mouvement entre deux réalités : l'espace immense environnant et l'espace plus intime de l'abri. Il est difficile d'établir une démarcation nette entre l'un et l'autre. Dès lors, les notions de seuil, limite, frontière sont alors à remettre en cause.

A) Lieux de passage

Dans *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses,* on peut lire que l'étymologie du mot cabane signifie « petite maison », or la cabane se présente comme étant un habitat fragile, constitué

3 Laurence Nicolas, « Habiter le Temporaire », *Techniques et Culture* N°56, Paris - Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011.

4 Chris Drury, *Silence, Art, Espace*, Paris, Catleya Éditions, 1998, p.20.

de matériaux naturels, souvent en bois, et qui ne peut donc être considéré comme un lieu de séjour définitif. On remarque donc que la cabane s'éloigne du schéma que renferme la maison et même d'une quelconque architecture. En effet, elle est faite de bric et de broc, la plupart du temps avec les moyens du bord, sans plan précis, présentant une approche plutôt empirique[5]. Elle est à la fois une maison et son contraire. Dès lors, si l'on veut parler d'architecture, dans ce cas précis, il faudrait plutôt évoquer l'idée d'une « architecture négative » voire « inhabitable ».

De fait, on n'habite pas la cabane on y est de passage. Alors que la maison, elle, s'inscrit dans une temporalité plus longue. John Brinckerhoff Jackson dans son livre sur les habitations vernaculaires nous indique que si habiter « signifie tout simplement s'arrêter, rester quelques instants immobile[6] », cela implique également « que l'on va finir par bouger à nouveau » et que « le lieu d'habitat devrait peut être apparaître comme temporaire[7] ». Au même titre qu'« habiter un lieu revient à prendre des habitudes en un endroit, y vivre de manière régulière [8]». Puis on finit par changer d'habitudes. Ici il défend l'idée que, plus que la relation au lieu, ce qui importe dans l'habitation c'est finalement une manière d'être. On peut rapprocher cela de l'idée d'« habiter » chez Heidegger[9], qu'il traite d'un point de vue ontologique. Il s'appuie sur la relation étymologique entre *bauen* qui signifie habiter en allemand qu'il relie à *bin* : je suis. Autrement dit « être homme » veut en quelque sorte dire « habiter ». Cette notion de l' « habiter » est donc à considérer chez Heidegger sur le mode de « l'être au monde ». Cependant, il faut garder à l'esprit cette distinction entre habiter et s'abriter. En effet, il semble que l'habitation suggère un ordonnancement inspiré du modèle de la maison, possédant un mobilier, une décoration, etc. Toutes ces choses sont inutiles dans le cadre strictement fonctionnel de l'abri.

Dans l'imaginaire collectif, lorsque l'on évoque la cabane rustique faite avec des rondins de bois, même si ses sources remontent à la Scandinavie, elle demeure associée à la culture américaine et en particulier à la conquête de l'ouest. Ce type d'habitat était facile à édifier, ne disposait pas de fondations et on pouvait le laisser à l'abandon. Le bois massif présente une qualité d'isolation et assure une protection contre les intempéries. Aujourd'hui, notamment en Amérique et au Canada, on peut trouver encore ce genre de cabane.

Il s'agit donc de lieux temporaires où rien n'est définitif, résultant « de forces contradictoires, ce

---

5 Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, Éditions du Félin, 2005, p.47.

6 John Brinckerhoff Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Paris, Actes Sud Nature, 2003, p.25.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1990.

sont des chantiers en perpétuelle transformation[10] ».

Le résidant de la cabane s'y attarde peu, même si Thoreau y reste environ deux ans. On peut s'y réfugier quelques instants pour s'abriter de la pluie ou le temps de retrouver ses forces. C'est l'endroit d'une métamorphose continue où le définitif et l'immobilité n'ont pas leur place. Contrairement à la maison, la cabane est dotée d'une puissance de déplacement, elle se situe entre le mobile et l'immobile, elle est liée à l'idée de voyage. En opposition à la maison qui est là pour durer, qui rappelle les racines, la famille et les générations qui se sont succédé, la cabane renferme en elle quelque chose d'évolutif, son apparence change et se transforme. Thoreau affirme que même la maison doit être envisagée comme un siège : « Qu'est-ce qu'une maison sinon un sedes, un siège ?[11] » Il siègera donc à côté de l'étang de Walden.

Le terme d'abri évoque en nous la notion de nomadisme, l'idée d'un voyage en itinérance qui s'effectue au jour le jour. Cet habitat nomade procure, pour les sédentaires que nous sommes, une véritable fascination, considérant ce mode de vie plus « libre », dépourvu d'attaches stables.

Si l'on ne veut pas que l'abri se détériore, et si l'on veut faciliter le confort de celui qui l'occupe, on doit le déplacer au fil des saisons, fuir l'ombre en hiver et chercher en coin de fraîcheur en été. En séjournant dans la cabane on pourra vivre une expérience nouvelle pratiquement chaque jour, car l'environnement offre une diversité sans fin. Cette expérience est comme la découverte d'un pays étranger, il faut découvrir comment construire l'abri, un nouveau mode de vie, de nouveaux rythmes. Nous sommes en quelque sorte désorientés, dépossédés de nos repères habituels. Avec l'abri nous ne pouvons dire où nous nous situons : en un lieu précis ou indéterminé ? Nous sommes sur une frange d'espace qui bouge sans cesse avec le temps.

A1) Seuils et frontières

L'une des fonctions principales que semble incarner la cabane, qu'elle soit fragile ou inachevée, est de nous protéger, de nous abriter. L'abri est un lieu où l'on peut se mettre ou mettre quelque chose à couvert des intempéries ; il est censé protéger de quelque mal qui pourrait advenir.

Le terme de refuge, lui, renferme l'idée de protection physique, il s'agit d'un lieu qui nous garderait en sûreté. Mais il est doublé d'une fonction morale et, à partir du XIIIe siècle, il devient un lieu semblable à l'asile nous préservant d'un ennui ou d'un danger menaçant.

Cependant, même si l'expression « mettre en cabane » signifie l'emprisonnement, à travers elle on se situe plutôt dans un désir de protection que d'enfermement. Comme le souligne Gaston Bachelard

10 Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses,* p.68.

11 Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Éditions Gallimard, 1922, p.98.

dans *La Terre et les rêveries du repos* : « N'imaginons pas trop vite qu'on ferme la grotte le soir pour y dormir en paix. La dialectique du refuge et de l'effroi a besoin de l'ouverture [12]». Dans la cabane, la porte ne se referme pas.

Celui qui l'occupe est en relation directe avec ce qui l'environne, de ce fait occuper une cabane c'est occuper un espace du dehors. L'abri doit nous protéger sans pour autant nous enfermer, c'est la description que nous fait Laugier de la cabane primitive : « l'homme veut se faire un logement qui le couvre sans l'ensevelir, quelques branches abattues dans la forêt sont les matériaux propres à son dessein. [...] Il est vrai que le froid et le chaud lui feront sentir leur incommodité dans sa maison ouverte de toute part.[13] »

La cabane fait corps avec le lieu, elle est simultanément prise avec l'espace environnant comme un ensemble et la lisière entre l'extérieur et l'intérieur n'existe pas pour la cabane. Gilles A. Tiberghien remarque qu'elle « se prolonge dans la nature tout comme celle-ci la pénètre de part en part[14]». De plus, il ajoute que le rapport intérieur-extérieur est alors brouillé et que le seuil, auquel on accorde une place si importante dans la maison car c'est lui qui est à l'origine de la démarcation entre le dedans et le dehors, n'a pas de vraie pertinence dans le cas des cabanes. « La cabane étant dans la nature, la nature devient d'une certaine façon la cabane ; elle en étend indéfiniment l'espace [...] [15]». Alors que les lieux durables, eux, sont marqués par des limites, sont constitués par elles. Dans la maison, on pourrait croire que la fenêtre nous donne accès à l'extérieur or elle en démarque les limites encore plus fortement. « La maison donne à l'homme qui rêve derrière sa fenêtre [...] derrière la lucarne du grenier, le sens d'un extérieur d'autant plus différent de l'intérieur qu'est l'intimité de sa chambre [16]».

Les frontières et démarcations n'ont plus lieu d'être dans la cabane et si l'on se réfère à ce que Jackson nous dit sur elles, à l'origine, les frontières, *boudaries*, signifient ce qui tient ensemble, *that which bind together.* « L'accent est mis ici autant sur ce qui sépare que sur ce qui relie [17]». C'est à ce titre que l'on doit considérer la frontière entre l'intérieur et l'extérieur au sein de la cabane, plutôt comme un lien entre les deux espaces que comme une séparation.

Dans les *Chambres* de Drury, cette idée s'exprime de manière manifeste car c'est grâce aux parois de la chambre, procurant l'obscurité et servant de support, que l'image peut être réfléchie, que

---

12 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos,* Paris, 2eme Ed, Corti Les Massicotés, 2010, p.209.

13 Joseph Rykwert, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p.47.

14 Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, p.38.

15 *Ibid*, p.34.

16 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos*, p.131.

17 John Brinckerhoff Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire,* p.15.

l'extérieur pénètre l'intérieur. Ici ce qui fait office de démarcation est en fait une liaison entre le dehors et le dedans.

Par ailleurs, bien qu'il s'agisse d'une maison et non d'un abri, on peut néanmoins penser à l'architecture de la maison japonaise dans laquelle la perméabilité entre intérieur et extérieur est inhérente à sa conception. Dans les maisons traditionnelles les murs ne sont pas des murs et il n'y a pas de fenêtres. Les démarcations sont faites par des *Soshi* : panneaux amovibles de bois et de papiers ajourés. Ces parois n'ont une fonction séparatrice que symbolique, elles laissent passer les bruits et les odeurs. L'espace est régi autour de la notion de *MA* , qui est une notion très riche et qui incarne, entre autre, tous les éléments qui permettent de relier et/ou de séparer un lieu d'un autre.

Il faut rappeler que la conception de la vie japonaise est régulée autour de la nature, puisant son origine dans le bouddhisme. De plus, cette idée d'habitation temporaire est chez eux complètement ancrée, puiqsu'étant particulièrement touchés par les catastrophes naturelles, ils ont bien à l'esprit que les choses ne durent pas. Cet exemple de l'architecture japonaise n'est pas anodin lorsque l'on sait que Chris Drury dans ses démarches artistiques est fortement influencé par le bouddhisme zen.

Par ailleurs, si l'on s'intéresse aux conceptions contemporaines de l'architecture on remarque qu'elles ne font que bouleverser l'opposition intérieur- extérieur qui fondait jusqu'alors tout projet architectural. Comme le soutient Pierre Von Meiss, dans son ouvrage *De la forme au lieu*, les éléments fondamentaux qui marquent les limites de l'habitat comme le seuil, la porte, le toit tendent à se fluidifier ou à « exalter le moment dialectique qui met en tension l'intérieur et l'extérieur [18]». Son travail consiste en une « resémantisation » dans un mouvement de déconstruction, principalement envers cette notion de seuil. Il tente de lui faire perdre sa signification de « rôle protecteur » en vue d'une union « entre les deux mondes, celui de la nature et celui de l'habitation[19] ». Cette tentative a pour vocation de brouiller les repères en influençant le langage architectural. Georges Perec, dans son texte *Espèces d'espace,* joue sur cette notion de seuil qu'il tend à rendre indéfini le qualifiant « d'opus incertain » : « Peu à peu, comme par hasard, sans y penser, sans savoir qu'à aucun instant on ait été en droit d'affirmer avoir perçu quelque chose comme une transition, une coupure, un passage, une solution de continuité, le sentier devenait pierreux [...] cependant que sur la gauche le terrain commençait à ressembler, très vaguement, à un muret, puis à un mur en *opus incertum.* Puis apparaissait quelque chose comme une toiture à claire-voie pratiquement indissociable de la végétation qui l'envahissait. Mais en fait, il était déjà trop tard pour savoir si l'on était dehors ou dedans...[20] » Cet *opus incertum* tend à magnifier la mobilité ainsi

18 Pierre Von Meiss, *De la forme au lieu*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1986, p163.

19 *Ibid.*

20 Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, p53, cité par Pierre Von Meiss, *De la forme au lieu*, p63.

que les mouvements de flux et de passages.
Le vocabulaire architectural actuel ne cesse de jouer avec les limites amenant le dehors dedans et vice et versa. Les simples exemples de « murs rideaux » ou de « toitures-terrasses » en témoignent. Dés lors, on peut penser à Le Corbusier et à sa *Villa Savoye de Poissy* dans laquelle on passe du jardin à la toiture, de l'intérieur à l'extérieur par une « promenade architecturale » qui nous rappelle cet *opus incertum*. Ainsi, l'architecte brise les frontières établies entre les catégories. Il n'y a donc pas de distinction entre l'architecture et le paysage car il produit une « architecture-paysage ». Dans cette nouvelle manière de concevoir l'architecture, l'intérieur et l'extérieur s'enchaînent de façon naturelle et évidente. Ce qui est intéressant c'est le fait que le dehors est envisagé comme le dedans avec la « chambres d'été » qui est en fait un jardin dans la petite maison à Corseaux et la terrasse de l'attique de Beistegui qui porte le nom de « chambre à ciel ouvert ». Si les Chambres de Drury se présentent comme ayant un intérieur et un extérieur c'est pour mieux les dépasser car les parois internes de la chambre servent de support à la projection de l'image extérieure brouillant ainsi les pistes et ne permettant plus de savoir où nous nous situons.

A2) Lieux se situant entre le clos et l'ouvert

Après les considérations suivantes on pourrait dire que la cabane est un espace de conversion, voire de transition entre le clos et l'ouvert, le dedans et le dehors. On se sent à la fois protégé et exposé. Depuis l'extérieur on peut apercevoir l'intérieur de l'abri, celui-ci n'étant pas conçu de façon hermétique et, inversement, en étant dedans on peut voir ce qui se trouve à l'extérieur. De plus, dans la mesure où la cabane est aussi un espace mental elle est ouverte à tous vents.
Toujours dans cette idée où les limites sont abolies on peut penser à *La poétique de l'espace*, en particulier au chapitre sur les objets tels que les armoires, les tiroirs et les coffrets dans lequel Bachelard nous parle d'eux une fois ouverts. Dès lors, le dehors n'a plus de sens, l'inversion de l'intérieur et de l'extérieur est inévitable. Les abris et cabanes pourraient être comparés à une armoire qui resterait en permanence ouverte, celle-ci ne perdrait pas pour autant son rôle d'objet protecteur mais il serait contrebalancé par le fait qu'elle nous expose ce qu'elle contient. Il y aurait cette idée que tout objet fermé demanderait à être ouvert, que « Toute relation entre un [...] intérieur et extérieur procède de deux aspects de dépendance. Elle aménage à la fois séparation et liaison ou, en d'autres termes, différenciation et transition, irruption et continuité, frontière et passage.[21] » Mais la cabane va plus loin en ce sens où elle ne peut se situer ni dans le dehors ni dans le dedans mais

21 Pierre Von Meiss, *De la forme au lieu*, p.209.

entre les deux.

En effet, Thoreau nous parle de sa cabane comme d'« une maison dont l'intérieur est tout aussi ouvert, tout aussi manifeste qu'un nid d'oiseau » ; « Je n'avais pas besoin de sortir pour prendre l'air car l'atmosphère intérieure n'avait rien perdu de sa fraîcheur [22]».

Si l'on se réfère à l'étymologie du terme d'abri, celui-ci est issu du verbe *abrier* (XIe siècle) qui signifie « lieu ouvert au soleil » et ensuite les latins l'ont rapproché du mot *aperire* qui signifie ouvrir. Bien que l'abri puisse avoir une fonction protectrice c'est avant tout un lieu ouvert sur l'extérieur. Drury va en ce sens en nous parlant des abris qu'il a conçus : « Ce que j'aime dans l'abri, c'est qu'il a un intérieur et un extérieur. Les deux sont ressentis différemment, mais ont un lien. J'aime bien que cet espace intérieur nous attire en nous-même, nous entourant et nous protégeant, tout comme la montagne vous attire hors de vous-même, poussant le corps et l'esprit par-delà les frontières habituelles[23]. » Gaston Bachelard va en ce sens lorqu'il nous dit que p199 « les espaces du dehors et du dedans échangent leur vertige[24] ». La claustrophobie se transforme en agoraphobie : « Trop d'espace nous étouffe beaucoup plus que s'il n'y en avait pas assez. [25]»

On peut penser aux travaux de Goldsworthy réalisés sur le site de Dignes-les-Bains nommés Refuge d'Art. Il y a en particulier deux Refuges qui semblent dialoguer et qui figurent cette idée à la fois de protection et d'exposition. Il s'agit de la chapelle Sainte Madeleine dans laquelle Goldsworthy a creusé une cavité directement dans la pierre, qui se dessine en ombre sur le mur, permettant d'accueillir une présence humaine. Cette cavité, au sein de laquelle on se sent comme lové dans les pierres, contraste avec les montagnes à ciel ouvert qui nous attirent vers elles. Le deuxième Refuge s'appelle La Forest, il se situe dans une église et, cette fois-ci, la cavité creusée va jusqu'au toit laissant ainsi passer la lumière. Nous sommes plutôt ici en contact avec l'extérieur par la lumière naturelle qui vient éclairer cette cavité. Ces deux œuvres semblent se répondre en jouant sur les contrastes entre l'intérieur et l'extérieur, le clair et l'obscur, le révélé et le caché. « Peut-être aurait-on le sentiment, dans la première, d'entrer dans la pierre, et dans la seconde, dans le ciel[26] ».

---

22 Henry David Thoreau, *Walden, ou la vie dans les bois*, p.242/243.

23 Chris Drury, *Silence, Art, Espace*, p.20.

24 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Éditions PUF, 11ème Ed. 2012 p.199.

25 *Ibid*.

26 Andy Goldsworthy, *Refuges d'art*, *www.alpes-haute-provence.com/sites/default/files/dprefuge**dart**.pdf* .

Andy Goldsworthy

Refuge d'art : La forest Saint-geniez 2008/2009.

Source :http://www.refugedart.fr/

Andy Goldsworthy

Refuge d'art : Chapelle Sainte Madeleine 2008/2009.

Source :http://www.refugedart.fr/

D'autre part, ces types de constructions propres aux cabanes et aux abris nous aident à sortir de cette pensée traditionnaliste qui sépare l'intérieur de son environnement. De plus, dans la pensée classique cette dichotomie est exacerbée : l'intériorité (la chose pensante) s'oppose à l'extériorité (la chose étendue). L'une se définit par rapport à l'autre dans l'opposition. Les Chambers se stient bien à l'extérieur, elle se définissent en tant que chose dans l'espace, cependant elles retiennent en elles le pouvoir de l'intériorité.

L'anthropologue Tim Ingold nous propose une « logique de l'inversion » afin de remettre en cause ce que la modernité nous a conditionnée à penser. C'est à dire en termes de dedans et de dehors, d'espaces à isoler puis à connecter, de lieux à occuper et d'objets techniques à produire. Nous concevons les êtres comme limités par des membranes séparant un intérieur d'un extérieur. Les cabanes, en se situant à la frontière entre l'intérieur et l'extérieur parviennent à dépasser cette scission. Elles nous font comprendre que nous ne vivons pas « dans » un certain environnement : nous sommes un ensemble de relations, qui nous constituent en même temps qu'elles constituent notre environnement.

B) Comportement dans un nouvel environnement

Nos comportements ne sont pas les mêmes suivant les espaces que nous occupons. Le fait de vivre dans un endroit inconnu influence notre comportement. Il semblerait que dans l'édification de l'abri notre corps soit mis à l'épreuve dans sa capacité physique mais également sensuelle. Face aux grands espaces, il a donc fallu se créer des espaces plus réduits, proportionnels à l'homme, pour pouvoir s'y réfugier. L'individu doit alors s'adapter un nouvel endroit et y trouver sa place. Quel type de rapport engage-t-on avec le territoire? Pour l'édification d'abris, de cabanes comme pour les artistes qui travaillent dans la nature, la question de l'échelle se pose. Par exemple la cabane de Thoreau ne comporte qu'une seule pièce.

B1) Echelle

La dimension de l'abri que l'on construit doit être à la mesure de l'être qui s'y confine. Quand Bachelard nous dit que « tout est à la mesure de l'être intime[27] » on pourrait penser également que l'être arrive à tout rendre à sa mesure, pouvant ainsi évoluer dans un cadre à l'intérieur duquel il ne se sentira pas diminué. De plus, dans ces abris conçus à échelle humaine il y a cette idée d'aller à l'essentiel, le superflu n'y a donc pas sa place.

Au sein même de notre habitat, nous avons besoin de plus petites maisons dans la grande, afin de retrouver les sécurités premières. Il y a en effet l'idée qu'un espace plus réduit abriterait mieux, nous permettant de retrouver un état proche du cocon, faisant référence à l'état originaire. L'intimité est irrémédiablement liée à l'intériorité : en effet, ces termes partagent une étymologie commune puisque ils dérivent tous deux du mot latin *intus* qui signifie dedans. On pourrait croire que cette notion concerne plus la maison que les abris. Cependant, pour parvenir à des instants d'intimité il faut être en retrait, c'est ce que permet la cabane en se situant en marge, elle nous retire de l'agitation sociale. L'intime a donc sa place ici.

Au sein de la cabane on peut maintenir la sensation d'espace mais il s'agit d'un espace condensé. Habiter un espace réduit n'est pas synonyme d'inconfort. L'espace réduit nous pousse hors de lui, les limites doivent êtres dépassées nous permettant d'aller au-delà.

Par ailleurs, Bachelard souligne que les lieux clos, les lieux de protection, s'inscrivent plus facilement dans notre mémoire, de par l'attachement affectif qu'on leur accorde. On a ici l'évocation symbolique du retour à l'origine. L'image même de l'abri serait ancrée en nous, comme une image matricielle que nous chercherions sans cesse à reproduire. « Nous nous réconfortons en revivant des souvenirs de protection. Quelque chose de fermé doit garder les souvenirs en leur laissant leurs

27 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 131.

valeurs d'images. [28]» Les souvenirs appartenant au monde extérieur ne sont pas du même ordre. C'est « La primitivité du refuge » qui invite à la rêverie et nous viennent alors à l'esprit des images faisant référence aux légendes, tell que le mythe de Robinson et de l'ermite dans sa hutte.

Vitruve, dans *De Architectura II,* voit la naissance de l'architecture à travers le premier abri humain. Il nous explique que dans le fondement des premières sociétés on voit les hommes commencer à « construire des huttes de feuillage, les autres à creuser des cavernes au pied des montagnes ; quelques-uns, à l'imitation de l'hirondelle qu'ils voyaient se construire des nids, façonnèrent avec de l'argile et de petites branches d'arbres des retraites qui purent leur servir d'abri.[29] » Les abris s'inscrivent dans l'histoire de l'humanité, et si Vitruve les rapproche de l'architecture, ils s'en distinguent néanmoins, comme nous le dit Nathalie Huvenne dans son article: « si l'architecture est l'art d'abriter les activités humaines, l'abri est l'art de protéger l'homme [30]».

D'autre part, toujours à travers la *Poétique de l'espace*, l'auteur consacre un passage sur les nids considérant qu'ils sont faits « sur-mesure » par les oiseaux qui les occupent.

Nils-Udo, artiste travaillant dans la nature, a conçu un nid, mais il s'agit d'un nid d'une dimension gigantesque, on peut alors se questionner sur son utilité. Ce nid immense marque de façon métaphorique notre dépendance et notre appartenance à la nature. L'échelle du nid étant plus proche de celle de l'homme que de l'animal, on semble retrouver l'idée ici que l'homme, tel l'animal, s'évertue à faire son nid. Pour Nils-Udo, l'habitat peut être clos ou ouvert, il se définit en tant qu'habitat du moment où il peut être habité et c'est « la fonction d'habiter qui fait le joint entre le plein et le vide.[31] » La fonction protectrice du nid est fortement liée à l'idée d'origine. Ce nid surdimensionné expose plus qu'il ne protège et procure l'effet d'une cabane qu'on aurait inversée. Il peut nous faire penser aux corbeilles que Chris Drury a réalisées et qui ressemblent parfois à des bateaux à la renverse. D'ailleurs, le terme de « cabaner » veut dire « habiter une cabane » mais également « chavirer » dans la terminologie marine. On se demande alors ce qu'est une cabane flottante : c'est un radeau. Tout comme la cabane, il est constitué de végétaux, principalement de bois et de roseaux. Il se définit comme étant une sorte de plate-forme flottante capable de transporter des hommes ou des marchandises. Dans *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses* on peut lire qu'à bord du radeau « la limite entre l'intérieur et l'extérieur est indéfinie,

---

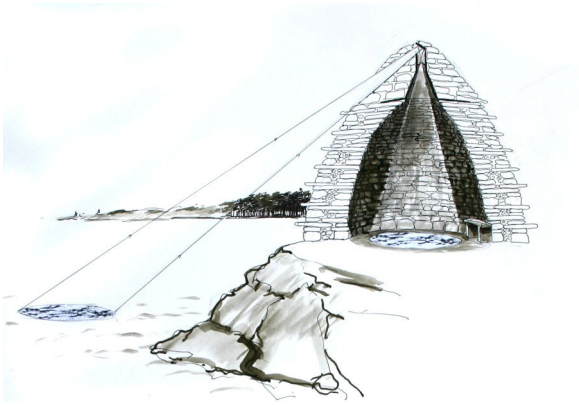
28 *Ibid*, p.25.

29 Vitruve, *De l'architecture*, tome I, livre II :http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/livre2.htm

30 Nathalie Huvenne, « L'abri premier, de Vitruve à Nils-Udo », *Cahiers des études anciennes*, XLVIII, 2011, p. 343-347.

31 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.133.

la mer partout, dessus, dessous [...][32]» On peut éprouver le même genre de sensation au sein de la *Wave Chamber*, nous nous retrouvons dans environnement flottant où nos répères sont brouillés.



Chris Drury, Wave Chamber, Northumberland, 1995[33].

B2) Corps

Par ailleurs, il semblerait que la cabane soit liée avec le corps. D'un côté, on peut l'apparenter à un corps en soi, comme le souligne Gilles A. Tiberghien. Il y a en elle « quelque chose comme une carapace, un corps durci, chitineux et qui m'isole du reste du monde. C'est aussi un corps vulnérable que les tempêtes peuvent emporter : une illusion de sécurité mais assumée comme telle. Un jeu entre soi et soi, une manière d'être dedans en étant dehors, de se cacher en s'exposant comme un enfant sous une couverture. [34]» La cabane devient presque comme une seconde peau, cette idée est également manifeste chez Thoreau qui compare celle-ci à la fois à un : « vêtement le plus extérieur » et à un « tégument cellulaire ». On finit par faire corps avec la cabane, elle nous protège mais ne nous étouffe pas. En effet, pour construire sa cabane Thoreau ne pense pas en architecte mais se demande : quelle carapace, quelle peau ?

D'un autre côté, c'est le corps de celui qui occupe l'abri qui est également mis à l'épreuve. Dans l'élaboration même de l'abri l'occupant est sollicité physiquement. Il faut dès lors prendre en compte la limite physique de nos gestes. François Méchain est un artiste, sculpteur, qui travaille dans la nature, il nous dit que « construire est ainsi devenu choisir, me mesurer [...] me confronter

32 Gilles A. Tiberghien, *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses,* p.57/58.

33 Chris Drury, *Wave Chamber*, Source :http://chrisdrury.co.uk/wave-chamber/

34 *Ibid,* p.120.

physiquement et mentalement au lieu [35]». En effet, la cabane peut être un objet de projection mentale mais lorsqu'on la construit on l'éprouve aussi physiquement. Le geste est présent dans l'édification de la cabane et il importe peut être plus que la construction en tant que telle.

Notre habitat peut être pensé comme étant le reflet de ce que nous sommes, tel un miroir, reflétant ainsi nos valeurs. Il s'agirait d'une sorte d'élargissement de notre corps.

Les habitats que l'on occupe deviennent une partie de soi et construisent l'identité spatiale du sujet via un jeu d'interractions entre l'individu et l'espace. Certains espaces peuvent être considérés comme un « soi » qu'ils soient à l'intérieur comme à l'extèrieur.

D'autre part, toutes les sensations éprouvées : le froid, l'humidité, tous les bruits sont bien évidemment vécus par notre corps. Celui-ci peut passer par de multiples états au sein de l'abri alors que la maison tente de garder notre corps dans un confort constant. Lorsque l'on habite dans la nature le contact avec celle-ci s'éprouve corporellement, en effet, l'effort de l'homme pour parvenir à la domestiquer est pratiquement palpable. Ainsi, l'expérience de l'abri se vit de manière sensuelle, er corporelle. Nous engageons un nouveau rapport à l'espace et cet espace influe sur le corps et le modifie. Notre façon de penser et de bouger ne sont plus les mêmes. Il s'agit d'une relation concrète avec la nature, vécue, ressentie et non fantasmée.

B3) Animalité

A travers l'attitude que l'on adopte dans un abri ou un refuge, on peut être tenté d'établir un rapprochement avec le comportement animal. Il ne s'agit pas de retomber dans un état primitif mais plutôt d'adopter une posture qui privilégie les sens et l'instinct.

Gaston Bachelard nous dit ceci : « Physiquement l'être qui reçoit le sentiment du refuge se resserre sur soi-même, se retire, se blottit, se cache, se musse. [36]» De plus, il élargit son propos en affirmant que ce type de comportement n'est pas exclusif à ce genre d'habitat car même à « l'intérieur de nos maisons nous vivons comme dans des nids et des coquilles, nous aimons trouver des recoins pour nous y blottir. [37]» « Blottir appartient à la phénoménologie du verbe habiter. N'habite avec intensité que celui qui a su se blottir.[38] » L'auteur souligne ici la façon dont on occupe un lieu, dont on l'habite, et elle n'est pas si éloignée de celle de l'animal qui se blottit dans sa tanière. Car celui qui

35 François Méchain, http://www.francoismechain.com/textes-auteurs/les%20limites%20de%20loeuvre.pdf.

36 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.92/93.

37 *Ibid*, p.19.

38 *Ibid*.

réside dans la cabane doit être sur le qui-vive, il doit pouvoir sentir quand l'orage se rapproche et être capable d'entendre les bruits les plus indiscernables. Tel Thoreau qui note que certains matins « Il m'arrivait d'entendre quelque frais et délicat rameau soudain retomber à la façon d'un éventail jusqu'au sol, en l'absence du moindre souffle d'air, brisé par son propre poids. [39]»

Les animaux ne sont pas à la recherche d'un but, ils « sont aux aguets » comme le mentionne Deleuze dans son *Abécédaire*. Se positionner dans un « devenir-animal » c'est alors se détacher des buts pour pouvoir « être aux aguets » et s'installer dans un état d'alerte qui n'appartient pas au mode de comportement humain dans sa relation au monde. Thoreau nous dit que « Les pêcheurs, chasseurs, bûcherons, et autres, qui passent leur vie dans les champs et les bois, en un certain sens partie intégrante de la Nature eux-mêmes, se trouvent souvent en meilleur disposition pour l'observer. [40]» Cette considération est proche de ce que Deleuze appelle les vrais chasseurs, ce sont ceux qui connaissent parfaitement les animaux et établissent « un rapport animal à l'animal ». L'expérience de la cabane peut amener notre comportement à se situer entre l'humain et le non humain. Pour Thoreau c'est le moyen de vivre une vie intense et de parvenir à être pleinement soi. Dans ce cadre « Le repos n'est jamais complet. Les animaux très sauvages ne se reposent pas […] Ce sont les veilleurs de la Nature, chaînons qui relient les jours de la vie animée. [41]» Il s'agit de retrouver la nature sauvage afin de retrouver ce qu'il y a de sauvage en nous. Cela passe par l'expérience de la solitude mais on doit aussi se perdre dans ce nouvel espace, ne plus avoir de repères, pour pouvoir se retrouver. Retrouver ce qui est fondamental pour une vie bonne. Cependant, avec cette idée de nature il ne faudrait pas tomber dans l'erreur d'une nature rêvée qui s'éloigne de la réalité car, la nature sauvage peut s'avérer très inhospitalière. L'expérience recherché ne peut s'éprouver non plus dans une nature domestiquée mais dans un espace « vivant ».

Dans notre manière de vivre actuelle, nos lieux de résidence nous séparent hermétiquement de l'environnement. Vivre dans la cabane c'est retrouver un état de réconciliation avec celui-ci, c'est se tenir attentif et être à l'écoute de ses sensations. Il s'agit d'un état d'esprit qui s'inscrit plutôt dans le sentir des choses.

C. Lieu initiatique

La cabane présente un espace d'une riche potentialité. En effet, ce sont les occupants de celle-ci qui

39 Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, p.134.

40 *Ibid*, p. 242.

41 *Ibid*, p.151.

la mettent en mouvement par un système d'investissement, de relation et de bricolage, et inversement, par sa logique et son agencement elle a un pouvoir d'influence sur ceux qu'elle abrite.
Elle ne dispose pas de fonction unique, on y joue, on peut être là pour fuir ou pour se protéger, ou encore y travailler ou créer. Nous projetons sur elle nos propres désirs. Elle peut être envisagée comme une échappatoire à la vie courante, comme lieu de tous les possibles. Elle nous procure un sentiment de liberté et de réconciliation avec notre milieu environnant. Cependant, le monde environnant de la cabane ne vient pas à nous tel qu'il apparaît mais seulement si l'on est patient et attentif, si l'on apprend à regarder. Vivre dans le milieu que nous propose les abris semble ne pas être une expérience acquise mais cela necessite un apprentissage, afin de savoir lire l'environnement. De plus vivre dans une cabane, c'est vivre en marge des espaces urbanisés et c'est, entre autres, faire le choix de l'isolement.

C1) Solitude

Bachelard nous dit que « Les souvenirs s'atteignent dans des espaces de solitude. Ces espaces de solitude sont constitutifs [42]». En effet, les instants de solitude sont propices à la méditation, à la réflexion et au repli sur soi. Loin de l'agitation, on peut considérer ces instants comme des moments de pause nous déchargeant de tout effort social et permettant ainsi d'être libérés de tout jugement ou regard extérieur posé sur nous.
La métaphore suprême de la solitude est sans doute l'île de Robinson. C'est à travers ce mythe que l'on peut établir une distinction entre une solitude négative, c'est à dire une solitude contrainte et qui pâtit de l'absence des autres et une solitude positive, qui tend à l'affirmation de soi.
Thoreau fait ce choix de vivre l'expérience de la solitude au bord de l'étang de Walden, inventant au jour le jour une nouvelle forme d'habitabilité. Mais avant tout, cet isolement est aussi un moyen pour lui de mettre en œuvre son projet d'écriture. « Je trouve salutaire d'être seul la plus grande partie du temps. Etre en compagnie, fût-ce avec la meilleure est vite fastidieux et dissipant. J'aime à être seul. Je n'ai jamais trouvé de compagnon aussi compagnon que la solitude. Nous sommes en général plus isolés lorsque nous sortons pour nous mêler aux hommes que lorsque nous restons au fond de nos appartements.[43] »
Il ne faut pas voir dans ce choix de la solitude une quelconque misanthropie, d'ailleurs la cabane de Thoreau n'est pas si éloignée de son village. Vivre dans la cabane est le moyen pour lui de sortir de l'aliénation au travail, à la société. Thoreau ne conçoit pas la solitude comme une fin en soi, mais ce

42 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos,* p.134.

43 Henry David Thoreau ,*Walden ou la vie dans les bois,* p. 158.

n'est qu'une étape, un moyen pour parvenir à se retrouver soi-même et renouer ensuite le contact avec autrui afin de revenir à la sociabilité. Autrement dit, l'isolement serait nécessaire pour nous permettre de mieux vivre avec les autres. La société est bien présente au sein de sa cabane car il déclare ceci : « J'avais dans ma maison trois chaises : une pour la solitude, deux pour l'amitié, trois pour la société [44]». Bien que la solitude prenne la première place ici, la société n'est pas rejetée.

A travers l'expérience de la cabane, l'être est soumi au processus d'individuation, autrement dit, à la construction de soi. Cette construction comprend en elle une éthique et également une esthétique. En effet, l'individu revisite les sons, les couleurs, qui ne lui sont pas donnés d'emblée, il les connait mais il doit les redécouvrir se recréer ainsi une nouvelle esthétique, au sein de laquelle tous les sens sont convoqués.

Par ailleurs, Bachelard énumère dans son ouvrage les différents espaces de la maison et nous explique que « Le coin est un refuge qui nous assure une première valeur de l'être : l'immobilité [45]». L'auteur nous dit que l'état immobile constitue une valeur essentielle de l'être. Pourtant, cet état ne semble pas facile à atteindre si l'on s'appuie sur cette citation de Pascal : « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer au repos, dans une chambre ». L'immobilité et la non action peuvent êtres effrayantes et aussi sources d'angoisses pour l'individu car le sommeil est repos, croissance, mais aussi « mort vivante ». En étant dans l'inaction, l'homme ne peut échapper à la conscience de son vide et de sa propre finitude. Etre dans l'action nous donne le sentiment d'être vivant, d'échapper à l'ennui, au désespoir. On se trouve ici proche de l'idée de divertissement chez Pascal. Mais ce coin dont nous parle Bachelard, peut également constituer un refuge car, en restreignant notre liberté de mouvement, il nous oblige ainsi à découvrir un autre mode d'agir, qui ne met pas en avant l'action, mais privilégie plutôt l'introspection et le recueillement.

De plus, la non-action peut être fructueuse par l'opportunité qu'elle offre au sujet de se former lui-même et de donner la priorité à sa personne plutôt qu'à ce qu'elle produit matériellement. Ce vide n'est plus absence ou vertige, mais comme le remarquent les philosophes orientaux, c'est un vide qui se caractérise par ses potentialités. Cette expérience présente une dimension temporelle car, pour atteindre cet état méditatif il est nécessaire de s'isoler et de ne pas se projeter ni dans le futur ni dans le passé mais d'être dans l'acceptation du présent. Thoreau nous signale qu'il veut suivre la ligne du temps présent. Ce temps peut se résumer en une succession d'instants, mais pas sur un mode répétitif, il y a des variations qui s'opèrent.

---

44 *Ibid*, p.163.

45 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.131.

En effet, celui qui séjourne dans la cabane ne rêve pas d'une vie meilleure, son ambition se projette dans l'instant, c'est sans doute le lieu le plus propice pour faire l'expérience du « maintenant ».

C2) Le jeu

La cabane et les abris nous isolent, nous cachent et bien qu'ils soient protecteurs ils peuvent parfois se révéler comme étant des lieux inquiétants. Ce sont des lieux propices aux projections mentales et aux rêveries. Bachelard nous dit même qu' « Habiter oniriquement c'est plus qu'habiter par le souvenir. La maison onirique est un thème plus profond que la maison natale [46]». On passe d'une réalité à une autre, on part de la cabane mentale pour aller dans la cabane dans les bois.
Dès lors, on trouve des similitudes avec les endroits de la maison qui ne sont pas des pièces à vivre, tels le grenier ou la cave. A la lecture de la *Poétique de l'espace*, on remarque que ces lieux constituent des annexes de la maison et, aussi bien la cave que le grenier relèvent de l'image du caché, du secret et du mystérieux. Ainsi, au sein même de la maison on peut retrouver un certain esprit de la cabane à travers ces deux espaces.
L'artiste Alice Aycock dans *A Simple Network of Underground Wells and Tunnels* nous fait revivre cette dimension de cachettes et de passages secrets. Il s'agit de six puits d'environ deux mètres de profondeur creusés dans le sol et reliés les uns aux autres par des tunnels. On y descend par une échelle et il faut ramper dans ces boyaux obscurs pour passer d'un puits à l'autre. De plus, au-dessus des puits, on trouve une trappe qui donne vraiment le sentiment d'emprunter un lieu secret, méconnu des autres, qui nous cache et nous préserve de l'extérieur. Les œuvres d'Alice Aycock entretiennent un rapport d'intimité avec la nature. A travers l'expérience de l'œuvre, c'est à dire descendre par l'échelle, parcourir les souterrains, l'artiste souhaite évoquer de manière très simple les sensations que l'on a pu éprouver dans notre enfance lorsque nous étions dans une cachette.

46 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos,* p.112.

Alice Aycock, *A Simple Network of Underground Wells and Tunnels*, 1975. Merriewold West, Far Hills, New Jersey. Source : http://www.aaycock.com/sculpture1970.html.

Parmi les souvenirs d'enfance, la cabane occupe une place importante. Elle peut être le lieu de notre première découverte de la vie en pleine nature. Dans ce cas, il s'agit d'une expérience à la fois ludique et initiatique.

Par ailleurs, dans les contes, la cabane est le lieu dans lequel le rituel de transition entre l'enfance et l'âge adulte s'opère. On peut voir ici une similitude avec ce que Winnicott nomme l'« objet transitionnel », même si cet objet est plutôt rattaché au processus de détachement entre le nourrisson et la mère. Winnicott, en tant que pédiatre et psychiatre, considère que le jeu est un tout qui a des vertus thérapeutiques en soi. Selon lui, les individus sont capables de séparer le dedans du dehors, ils savent que chacun possède une « réalité intérieure », un « monde intérieur » qui se distingue du « monde extérieur ». Winnicott ajoute à cela une troisième dimension : « l'aire intermédiaire d'expérience à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure ». Cet état existe chez l'enfant ; pour les adultes, il peut s'expérimenter notamment à travers l'art.
Il affirme par ailleurs que le jeu « a une place et un temps propres [47]». Il n'est ni au dehors ni au dedans mais prend place entre les deux, ainsi « pour contrôler ce qui est au dehors, on doit faire des choses, et non simplement penser ou désirer, et faire des choses cela prend du temps. Jouer, c'est faire. » En observant les enfants jouer, on peut remarquer qu'ils ne sont pas dans le faux-semblant mais véritablement dans l'action. On ne peut pas faire n'importe quoi, le jeu c'est une occupation qui doit être prise au sérieux pour que l'on puisse y croire. On constate que l'enfant qui joue dans une cabane ou occupe une aire de jeu, s'approprie rapidement cet espace et accepte difficilement les

47 Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2004, p.59.

intrusions étrangères. Dans le documentaire de Huzinger *Éloge de la cabane*[48], les enfants racontent que l'ouverture qu'ils construisent pour pénétrer dans la cabane est si petite que les parents ne peuvent pas rentrer à l'intérieur. C'est donc un lieu qui permet de s'émanciper des parents et ainsi, de l'autorité.

Cette aire de jeu dont parle Winnicott se situe « en dehors de l'individu, mais elle n'appartient pas non plus au monde extérieur. [49]» Car l'enfant se sert d' « objets » ou de « phénomènes » appartenant au monde extérieur en les reliant « de ce qu'il a pu prélever de la réalité interne ou personnelle[50] ». Winnicott nous explique ici, en quoi le jeu et l'espace dans lequel on joue sont constitutifs pour l'enfant. Car il découvre cette « aire intermédiaire », que la cabane illustre parfaitement, cet état de va-et-vient entre la réalité extérieure et l'imaginaire intérieur.

On peut dès lors s'interroger car, si le jeu n'appartient pas plus à la réalité psychique intérieure qu'à la réalité extérieure, où réside-t-il ? Cet espace dans lequel se situe l'expérience est appelé par Winnicott « l'espace potentiel », il se trouve entre l'individu et son environnement. C'est au sein de cet espace que l'homme peut laisser libre cours à ses élans créatifs car « c'est sur la base du jeu que s'édifie toute l'existence expérientielle de l'homme[51] ».

Dans son documentaire, Hunzinger recueille les témoignages de personnes ayant fait le choix de vivre dans des cabanes. Parmi elles, certaines affirment être venues vivre dans ce lieu pour pouvoir faire de leur vie un grand jeu, de sorte que la vie ne soit pas trop prise au sérieux. Tout comme Winnicott qui considére que ce qui fait que l'enfant est capable de jouer revient à questionner « ce qui fait que la vie vaut la peine d'être vécue[52]».

C3) Être soi

Le jeu permet à l'enfant d'exister « en soi » tout en s'adaptant à la réalité. En outre, le jeu est étroitement lié avec l'acte de créer. « C'est en jouant et seulement en jouant que l'individu enfant ou adulte est capable d'être créatif et d'utiliser sa personnalité toute entière. C'est seulement en étant créatif que l'individu découvre le soi.[53] »

On peut ici penser au livre que Sartre a écrit sur Baudelaire et dans lequel il cite un extrait du roman

---

48 Robin Huzinger, *Eloge de la cabane*, 2003.

49 Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, p.9.

50 *Ibid*.

51 *Ibid*, p.45.

52 *Ibid*.

53 *Ibid,* p.75.

de Hugues : « Emily avait joué à se faire une maison dans un recoin tout à fait à l'avant du navire. Fatiguée de ce jeu, elle marchait sans but vers l'arrière quand il lui vint tout à coup la pensée fulgurante qu'elle était elle ...[54] » Le commentaire de Sartre fait une analyse des expériences du dehors et du dedans en se servant des termes « introverti » et « extraverti » propres à la psychanalyse. C'est en sortant de « chez elle » que l'enfant se rend compte d'elle-même, dans un mouvement tendu vers l'extérieur. L'expérience de la cabane est semblable, dans cette façon de s'extérioriser afin de mieux se retrouver.

A travers la construction de sa cabane Thoreau rencontre le même genre d'expérience et va jusqu'à affirmer que «bâtir sa propre maison c'était comme construire sa propre pensée [55]». Cette expérience nous oblige à être autodidactes, autrement dit, elle nous offre la possibilité de prendre conscience de ce que nous sommes capables de réaliser.

Dans l'expérience de la cabane, il n'y a pas de rythme imposé, hormis le rythme de la nature auquel notre propre rythme doit s'accommoder. Mais à travers la lecture de *Walden* on se rend bien compte qu'il s'agit d'une expérience et non pas d'une conversion. L'objectif étant d'atteindre la vérité de la vie et pas la survie.

Par ailleurs, le mode de vie que l'on peut qualifier de rudimentaire propre aux résidents des cabanes impose une extrême simplicité, il s'agit de ne vivre qu'avec le strict nécessaire, il n'y a pas de place pour le superflu. « La hutte de l'ermite est une gloire de la pauvreté. De dépouillement en dépouillement, elle nous donne accès à l'absolu du refuge.[56] » Ce qui transparaît ici c'est le fait que plus nous vivons dans la simplicité, plus nous nous rapprochons d'une certaine réalité. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un abri, on peut évoquer la maison onirique de Bachelard qu'il définit comme étant une maison qui adapte le réel à un songe archaïque, et « notre rêverie veut sa maison [...] pauvre et tranquille, isolée dans le vallon[57] ». A travers un habitat simple et modeste il y a cette idée « que le pauvre abri apparaît alors si nettement comme le premier abri, comme l'abri qui fait tout de suite sa fonction d'abriter. [58]» Il semble qu'avec ce type d'habitat on soit plus dans le domaine de l'être que de l'avoir. En effet, il s'agit plus ici d'occuper l'espace que de le posséder.

D'autre part, lorsque Chris Drury travaille à l'édification de ses constructions, il a souvent recours à des personnes vivant aux alentours du lieu choisi pour aider à l'édification de son œuvre : son travail devient alors collectif. Il nous explique que « la façon dont a été fait le travail avec les gens vous

---

54 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p.132.

55 Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, p.123.

56 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p. 46.

57 Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, p.114.

58 *Ibid*, p.117.

change et change les gens probablement, cela a plus d'importance à certains égards que les objets réels laissés. Ces moments-là restent des souvenirs et les souvenirs sont souvent bien plus durables que les choses elles-mêmes. Plus je continue, plus je constate que mes œuvres ont une valeur intangible. La chose principale dont on peut se rendre compte est comment l'expérience vous a changés à l'intérieur[59] ». L'achèvement ici importe peu, tout réside dans le processus d'élaboration et dans l'expérience vécue.

59 Chris Drury, *Silence, Art, Espace*, p.23.

Chapitre II

II. Envisager une nouvelle manière de construire

Depuis le XIXe siècle, la pensée moderne a parfaitement intégré l'idée selon laquelle le monde est construit à partir de blocs. Avec l'étude des abris et des cabanes nous avons pu voir que d'autres types de constructions étaient possibles.

L'architecture a aussi pour fonction d'abriter les hommes et d'agencer leur espace. Mais elle ne saurait se réduire à cela. L'architecte intervient dans l'espace et donne à son édifice une certaine nature qui s'inscrit dans la temporalité. Il s'agit dés lors de concevoir une architecture cohérente avec son environnement et qui le prend en compte. C'est une architecture qui, au lieu de se baser sur les éléments tels que la porte, la fenêtre, etc... devrait tenir compte d'autres éléments comme le vent, la lumière, le corps. Ces nouveaux éléments ne sont pas intégrés de manière analogique mais concrètement. Cela permetterait à l'architecture de s'ouvrir aux notions d'invisibilité et de fluidité spatiale.

Cette nouvelle démarche consiste à ne pas élaborer un projet d'architecture mais une architecture du projet. Une architecture qui serait radicale, qui redescendrait à la racine des choses. Nos espaces de vie actuels sont circonscrits. Nous passons notre temps à contrecarrer, à contredire alors qu'il faudrait plutôt essayer de comprendre la puissance des lieux, afin de permettre au vivant à l'imprévisible et à l'indéterminé de s'y introduire. De plus, une plus grande perméabilité permettrait un passage du dedans au dehors moins marqué, et ainsi de prendre conscience sensiblement de l'espace dans lequel on se situe.

L'anthropologue Tim Ingold dans son ouvrage *Marcher avec les dragons*, essaye de changer de paradigme en considérant la construction non pas comme « un assemblage de blocs solides, mais comme une opération de tissage de matériaux flexibles[60] ».

A) Le tissage

Tim Ingold commence par établir une distinction entre ce qu'il nomme la « stéréotomie » et la « tectonique ». En grec, *stereos* signifie solide et *tomia* veut dire couper. Autrement dit c'est « l'art d'assembler des solides ». Le terme de « tectonique » quant à lui, provient du mot *tekton* qui signifie charpentier ou constructeur. Il désigne un assemblage reposant sur l'équilibre d'éléments linéaires reliés les uns aux autres. On peut dire que la tectonique permet de rendre une architecture lisible,

60 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013, p.245.

nous donnant accès aux étapes de son édification. En poursuivant cette idée de tissage de matériaux, l'auteur fait ici référence à l'architecte Gottfried Semper qui défend l'idée que « les commencements de l'architecture coïncident avec ceux du textile[61] ».

A1) Art du revêtement

Dans les premiers abris, ce qui faisait office de clôture était constitué par l'entrelacement de fibres végétales, « de là on en vint à l'invention du tissage, d'abord avec des brins d'herbe ou des fibres végétales, ensuite avec des fils tressés d'origine végétale ou animale.[62]» Semper établit un parallèle entre la racine du mot « mur », *wand* en allemand, qui partage une origine commune avec le « vêtement » qui se dit *gewand* . Un parallèle entre le mot mur et le mot vêtement est donc significatif pour l'auteur qui affirme que l'architecture découle principalement du tissage. Les murs doivent donc être habillés et l'ornementation culturelle prime sur l'aspect structurel. Considérer l'architecture de la sorte c'est tendre vers un continuum dans lequel spatialité et solidité s'engendrent mutuellement.

Par ailleurs, « même là où les murs solides deviennent indispensables, ils ne constituent pourtant que l'échafaudage interne et invisible des vrais et légitimes représentants de la notion d'espace, à savoir des murs faits de textile, plus ou moins bien fabriqués et cousus ensemble. [63]» Ce qui prime dans l'architecture ce sont donc les murs tissés et Semper soutient ici l'importance de l'ornementation. Dans sa manière de concevoir, Semper privilégiait l'acte à la chose, le processus au produit, derrière une forme, il y avait toujours selon l'auteur un geste.

Un édifice conçu en textile peut faire référence à la protection primitive, tel que la peau, l'habit, la couverture. Cet aspect malléable procure une sensation de réconfort, de refuge.

Le philosophe Vilem Flusser défend une conception de l'architecture similaire, selon lui elle doit privilégier une forme de souplesse, de mobilité. Il prend pour exemple la tente, constituée de toile, autrement dit de textile, et il la compare à un voilier, « le but n'est pas tant de résister au vent ou de le briser, mais de le capturer dans ses plis, de le détourner ou de le canaliser d'une manière qui serve les intérêts de l'habitat humain.[64] » C'est à travers ce type d'habitat que se tissent les expériences « ouvert[es] au vent, à l'esprit [65]».

---

61 Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869,* Marseille, Editions Parenthèses 2007, p.334.

62 *Ibid*.

63 *Ibid*.

64 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, p. 247.

65 *Ibid,* p. 248.

D'autre part, si l'on consière la nature à la manière d'Ingold, elle est pleine de lignes, de fils ; le monde humain aussi. Plusieurs fils peuvent s'intriquer pour former des maillages *meshworks*, formant les tissus dont sont constitués les organes de notre corps, les paniers en osier ou les vêtements que nous portons. Ces textures sont un lieu de passage réciproque entre le monde des traces et celui des fils : en effet, une surface, nécessaire au marquage d'une trace, n'est souvent elle-même qu'une texture composée par l'intrication de multiples fils. Les surfaces tendent à se dissoudre lorsqu'on les appréhende comme tissées de fils ; à l'inverse, leur réalité de maillage s'efface lorsqu'on les traite comme des surfaces. Il est plus éclairant de concevoir les êtres comme des nœuds plutôt que comme des cellules. Mon corps est constitué par le nouage infiniment intriqué des flux qui y circulent. « La relation n'est pas entre une chose et une autre – entre l'organisme « ici » et l'environnement « là-bas ». Il s'agit d'un traçage le long duquel la vie est vécue. [...] Chaque traçage constitue un fil dans un tissu de trajectoires qui trament ensemble la texture du monde vivant [66]». Dés lors, L'environnement n'est plus simplement « ce qui entoure l'organisme », mais « un domaine d'enchevêtrement[a domain of entanglement]. C'est à l'intérieur d'un tel enchevêtrement de trajectoires entrelacées, constamment étirées par ici et ravaudées par là, que les êtres se développent et poussent le long des lignes de leurs relations. Cet enchevêtrement est la texture du monde.[67] » Avec Ingold on se trouve au-delà de tout dualisme entre nature et culture, entre forme et matière, puisque selon lui, les individus tissent des paniers comme les oiseaux construisent des nids. « c'est la figure propre du mouvement régulier, et non pas quelque dessein/design préexistant, qui génère la forme. Et la fluidité et la dextérité de ce mouvement relèvent d'habiletés qui sont incorporées dans le modus operandi de l'organisme – de l'oiseau ou de l'humain – à travers la pratique et l'expérience développées au sein d'un environnement .[68]» Là, où nos habitudes nous font voir un artisan imposant une forme sur une matière, il nous faut apprendre à reconnaître une activité émanant d'un enchevêtrement de lignes.

A1a) Réseau, rhizome.

Dés lors, on peut penser l'architecture en terme de réseaux. En effet, à travers les réseaux tout est relié, les choses coexistent. Ils apparaissent sous différentes formes et expriment un résultat. On ne peut parler de réseaux et de tissage sans évoquer la pensée rhizomatique de Deleuze et Guattari.
Tout d'abord, le rhizome renvoie à l'idée d'une végétation folle, proliférante, n'ayant ni début, ni fin.

66 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011, p. 100.

67 *Ibid*.

68 *Ibid*, p.340.

Le rhizome a une forme de racine mais n'en est pas une, c'est en ce sens qu'il faudrait penser l'architecture, sans fondation, sans ancrage, même si elle semble en avoir. Chez Deleuze et Guattari, le rhizome correspond à quelque chose qui croît par le milieu, on se retrouve alors dans la multiplicité. Dans la pensée rhizomatique, il n'y a pas de termes mais des relations. « le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes.[69] »

Par ailleurs, Diderot, dans son encyclopédie définit le réseau comme un « tissu », constitué de fils. On a coutume de sectionner les fils, mais ce que nous proposent ici Deleuze et Guattari c'est de les ouvrir et de déplier les fibres. Il ne s'agit plus de penser en terme de segments mais en terme de fibres. Avec le même fil on peut obtenir des matières différentes et on parvient à l'idée de l'étoffe, c'est à dire quelque chose qui se déplie et prend de l'ampleur. En effet, ce qui est intéressant dans la notion de tissu c'est que l'on a un matériau qui s'agrandit en fonction des trous, des espaces qui sont en lui, autrement dit, en fonction de quelque chose qui n'est pas présent, qui vient trouer la matérialité des choses pour lui donner sa surface.

D'autre part, la première fois que Deleuze emploie le terme de rhizome c'est dans l'incipit de l'oeuvre de Kafka *Le Château*, dans lequel il évoque l'image du terrier, qu'il considère comme un lieu possédant des entrées multiples. L'auteur nous signale que dans ce terrier, toutes les entrées sont significatives, elles n'ont pas la nécessité de reposer sur un fondement. Dans ce concept que nous propose Deleuze, la multiplicité nous est donc donnée d'emblée et ne se résout dans aucune unité. Ici, la question de l'origine ne se pose pas, les différents réseaux valent pour eux-mêmes. « Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde [70]». Ce ne sont pas des points mais plutôt des champs qui s'associent. Le rhizome s'exprime dans la dissémination, c'est l'idée d'une matière qui n'aurait pas de substance mais qui tend vers une arborescence car le rhizome devient arbre. Cette pensée rhizomatique que nous venons de développer nous aide à penser les nouveaux rapports entre tissage et architecture.

A2) Architecture végétale

Drury a tissé de nombreux paniers et corbeilles en les considérant tels des abris, comme des lieux

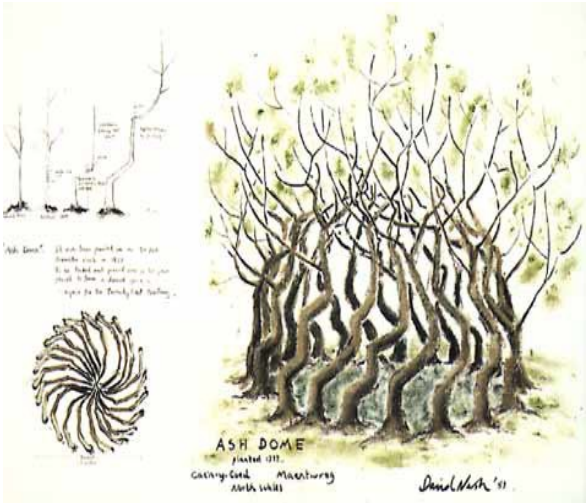
---

69 Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2,* Paris, Editions de Minuit, 1980, p.30/31

70 *Ibid.*

habitables, « On peut fabriquer des abris comme des paniers ou des corbeilles et vice versa [71]». Pour lui, la pratique de la vannerie occupe une place importante au cœur de son travail : ces structures gardent un aspect ajouré nous permettant d'être à la fois dehors et dedans.Le paysage est en mouvement. Avec la technique du tissage, Drury tresse des cartes et met ainsi le monde en mouvement. Son travail consiste à découper des cartes en lanières puis à les tisser. On retrouve ici cette idée de lien et de matière flexible, souple, capable de se mouvoir facilement. Drury met l'accent ici sur les multiples cultures existant dans le monde et qui présentent des similitudes; elles peuvent êtres éloignées géographiquement mais elles se retrouvent ici liées. « Parfois, une plante de l'Arctique vous rappelle une plante de votre région. Les deux espèces sont liées mais sont adaptées différemment. C'est la même chose pour les animaux, les oiseaux, les humains et même les cultures. [72]» Au même titre, le paysage peut être considéré comme un lieu de « l'emmêlé » où se chevauchent les cultures, lieu se donnant comme un « tout fluide » nous offrant alors de multiples possibilités.

Il partage cette conception avec Ingold qui tend à tisser les éléments, au même titre qu'il tisse les cultures entre elles. Des artistes tels que David Nash et Giuliano Mauri utilisent des végétaux, voire des arbres, et interviennent pour les orienter et ainsi leur donner la forme souhaitée. *Ash Dome* fait partie de ce que David Nash appelle les « travaux vivants ».Vingt-deux frênes sont plantés en cercle et à mesure que les arbres grandissent David Nash modèle leur forme en faisant appel à des techniques traditionnelles. Giuliano Mauri procède de façon similaire pour la mise en œuvre de sa cathédrale gothique végétale formée de trois nefs et de quatre-vingt colonnes de branchages entrelacés.



71 Chris Drury, *Silence, art, espace*, p. 20.

72 *Ibid*, p.46.

David Nash, *Ash Dome* (Dôme de frênes), planté en 1977, Caen-Y-Coed, Maentwrog, Galles du Nord. A gauche : pastel et fusain sur papier, 81x113 cm, 1989. A droite : photographie, 2000. (Document extrait de : Gilles A. Tiberghien, *Nature, Art, Paysage*,Arles, Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage, 2001, p 107.)

Giuliano Mauri, *Cathédrale végétale,* Bergamo, Italie, 2001.
Source : http://virtualsacredspace.blogspot.fr/2012/03/giuliano-mauri-cathedral-bergamo-italy.html, 2011.

Ces sculptures se développent au rythme de la croissance des arbres, tout comme les nuages des *Cloud Chambers* qui défilent plus ou moins rapidement en fonction de la vitesse du vent. A travers ce genre de projet architectural, on se place dans une autre temporalité : on ne se situe plus dans le temps de la pierre, mais dans le temps végétal où l'édifice évolue au rythme de la croissance des arbres. Comme le souligne l'artiste Hans Haacke, travailler avec des éléments naturels c'est « faire quelque chose qui éprouve l'environnement ou qui réagit face à lui, qui change, qui n'est pas stable, faire quelque chose d'indéterminé qui paraît toujours différent, dont on ne peut prévoir précisément la forme […] faire quelque chose qui réagit aux changements de lumière et de température, est sujet aux courants d'air et dépend dans son fonctionnement des forces de la gravité […] faire quelque chose qui vit dans le temps et fait faire au spectateur l'expérience du temps, énoncer quelque chose de nature.[73] ». Lenteur, mutation, cycle. Ce sont autant de figures de la temporalité que les œuvres environnementales explorent avec insistance et qui ont en commun de s'inscrire en faux par rapport à la forme dominante d'appréhension du temps dans le monde actuel, laquelle est, pour l'essentiel,

73 Hans Haacke, janvier 1965. Cité dans Colette Garraud, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994, p 74.

largement dématérialisée et constituée par un régime d'urgence permanente. Part ailleurs, on peut revenir aux *Cloud Chambers* et à la construction de cet espace de vision du ciel qui est faite de telle sorte que le spectateur puisse observer le temps défiler d'une manière cosmique. L'image des nuages défilant devant nous est changeante, le changement inscrit donc cette œuvre dans une temporalité. Il s'agit d'un mouvement imposé par la nature, pas par l'homme. Ce modèle du temps nous apparaît de façon circulaire. Au sein des *Cloud Chambers*, le temps est suspendu. On ne peut pas dire que nous sommes dans l'attente puisque nous ne vivons pas un état de malaise : on ne se situe pas dans l'espoir de quelque chose qui devrait advenir ou dans la crainte de ce qui n'aura pas lieu. Nous ne sommes pas tendus vers le futur, nous nous situons hors du temps.

A l'aide de ces exemples et aussi avec la manière dont Ingold conçoit l'architecture, on serait tentés de remettre en cause l'idée d'une fondation massive, préférant plutôt des matériaux poreux qui ne sont qu'à moitié stables. Tel que l'énonce Michel Corajoud dans son livre *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*[74], on peut adopter cette conception architecturale de manière plus large, pas uniquement avec des structures végétales mais, par exemple, avec un habitat aux murs fissurés, aux sols craquelés, présentant plus de perméabilité et permettant ainsi au « vivant » de s'y installer. Il s'agit d'un habitat qui respire. Comme le suggére l'auteur, le terme de « vivant » est préférable à celui de nature ici, car il évoque bien l'idée d'une architecture qui bouge et qui évolue. Au même titre que les « travaux vivants » de David Nash, peut être faudrait-il concevoir une « architecture vivante ».
D'autre part, en allant plus loin dans l'idée d'une construction vivante on pourrait considérer cela à une plus grande échelle en s'intéressant à la « Cité végétale » de l'architecte Luc Schuiten. Il s'agit d'un projet dans lequel il nous propose une réflexion sur la présence de la nature comme modèle dans la conception d'un nouveau mode de construction qu'il nomme "archiborescence". On peut évoquer en particulier sa cité tressée car « ces habitats sont constitués d'un maillage végétal [75]». «Les parois extérieures des logements sont en biotextile, comparables à la substance du cocon des vers à soie ou à celle des toiles d'araignées [76]».

74 Michel Corajoud, *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Paris, Actes Sud Nature, 2010.

75 Luc Schuiten, *La Cité végétale*, http://citevegetale.net/08.html.

76 *Ibid*.

Luc Schuiten, *«* La Cité végétale », *La Cité tressée*, 2009[77].

Avec ces maquettes de la Cité tressée nous retrouvons bien des habitats faits de tissages et de textiles, donnant l'impression d'habiter véritablement l'arbre dont les branchages dominent en son sommet. Le végétal retrouve sa fonction initiale au sein de l'architecture et il fait alors office de paroi ou de filtre et la matière vivante n'a plus sa place de manière accessoire : elle devient peu à peu un élément constitutif du projet d'architecture.

A3) Artefact et fabrication

Il est intéressant de s'arrêter sur ce que peut constituer la pratique du tissage et le rapport engagé dans le processus de fabrication. Dans la vannerie « la forme n'est pas imposée au matériau mais surgit à travers le travail lui-même[78] ». Il s'agit du processus « d'autopoiesis » qui cristallise l'activité de l'artisan à l'intérieur de l'artefact. C'est le fait qu'ainsi en observant la chose fabriquée on peut lire et comprendre comment elle a été conçue, ce que Ingold nomme « qualité narrative [79]». Cette activité de tissage ne se donne pas en tant que résultat d'une idée mais dans « l'incarnation du

77 Luc Schuiten, « La Cité végétale », http://citevegetale.net/08.html.

78 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, p. 214.

79 *Ibid*, p. 217.

mouvement rythmique [80]». Cette pratique, telle que la considère l'auteur prend un sens beaucoup plus large, elle contient en elle « attention, savoir-faire et dextérité » qui sont des caractéristiques que l'on peut retrouver dans tout ouvrage artisanal. L'auteur nous rappelle que le panier reste un artefact puisqu'il s'agit d'un objet fabriqué. Dans ce registre-là, il souhaiterait « que nous puissions comprendre la fabrication comme une forme de tissage [81]». Si l'on considère les artefacts comme étant fabriqués il y a donc une séparation qui s'opère entre la forme et la substance. En effet, la substance constitue les matières premières de l'objet à laquelle on impose une forme de l'extérieur. Cette forme est issue d'une représentation ou d'un « modèle mental » qui vont ensuite être appliqués à la matière. Il y a donc une séparation entre la conception et la mise en œuvre. C'est dans ce cas précis que l'exemple du panier est intéressant car le vannier n'a pas besoin de procéder à des changements importants sur les végétaux qu'il va utiliser. Le tissage s'opère par l'entremêlement de fibres et ne saurait se distinguer de l'objet final du panier, car sans lui, l'objet ne peut exister. Ce qui donne à l'objet son aspect rigide est la répartition et l'équilibre des forces contraires car : « la forme du panier résulte d'un jeu de forces provenant à la fois de l'intérieur et de l'extérieur du matériau dont il est constitué[82] ». En effet, le tissage procède par juxtaposition horizontale et verticale, permettant à chaque élément de travailler selon sa position en compression ou traction. Les éléments ici ne sont pas collés mais liés, ce qui permet à la construction d'obtenir plus de souplesse, plus de force. Dès lors, la substance et la forme se confondent l'une dans l'autre. Le postulat selon lequel toute forme nécessite un modèle, peut alors être remis en cause. En effet, on peut penser au tourbillon de l'eau qui s'engouffre dans un écoulement, ce tourbillon n'est en aucun cas le produit d'un modèle, il se forme lui-même.

Ces remarques nous rappellent un texte de Lévi-Strauss issu de *La Pensée sauvage*, dans lequel, même s'il ne parle pas de tissage, il évoque deux façons d'envisager la construction à travers les conceptions de l'ingénieur et du bricoleur. En opérant cette distinction, il ne souhaite pas séparer la société primitive de la société moderne, mais il s'agit plutôt d'une distinction qui existe au sein de toute pensée. L'ingénieur impose au monde un projet et sa construction se fait de façon extérieure au monde. Quant au bricoleur, il fait partie du monde dans lequel il doit construire son objet, il doit s'accommoder avec les moyens du bord et combine ce qui est outil et matière. L'ingénieur impose des formes à une matière alors que le bricoleur considère les formes au même titre que les matières et les matières comme des formes. On peut ainsi comprendre ce que Lévi-Strauss entend par une logique du « sensible » en parallèle à une logique du « hors sensible ». Frederic Keck dans son

80 *Ibid*, p. 216.

81 *Ibid*, p. 205.

82 *Ibid*, p. 207.

ouvrage sur Lévi-Strauss nous dit que « le bricoleur lévi-straussien est un esthète : il combine des parties de la matière sensible en vue de leur faire produire des agencements toujours nouveaux, pour le simple plaisir de la combinaison. Que cette combinaison « fonctionne » est secondaire, et le plaisir du succès vient de surcroît, alors que l'ingénieur a tout calculé pour que « ça marche » et n'éprouvera de plaisir qu'à cette condition.[83] »

La nature à laquelle a affaire le bricoleur n'est pas une nature passive (telle que le bois ou le fer) mais d'une nature active car il utilise des matériaux qui ont déjà servi. « Le bricoleur s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est à dire à un sous ensemble de la culture [84]». Celui-ci se situe donc à la frontière indistincte entre nature et culture. Alors que l'ingénieur, clairement, se trouve dans la culture et se projette sur la nature. Par ailleurs, la vannerie situe les artisans « à l'intérieur et non à l'extérieur du monde. » Dans cette perspective, l'auteur nous engage ainsi à considérer le fait d'habiter comme un entremêlement avec les éléments environnants. La fabrication n'est alors possible que si nous sommes capables de tisser des liens, en assemblant des matériaux flexibles « comme une araignée fait avec ses fils, chaque sujet file ses relations en propriétés déterminées des choses, et les entretisse en une solide toile qui porte son existence [85]».

B) Relation Terre-Ciel

L'entrelacement n'est pas exclusif aux végétaux, l'agencement des pierres peut aussi être considéré selon le principe du tissage, lorsque celle-ci ne sont pas entassées mais reliées. Jackson, dans son ouvrage, nous parle de Thomas, un des douze apôtres qui était également architecte. Il nous explique que les édifices étaient classés selon leur durabilité, c'est à dire selon leur matériau. La plupart du temps, le choix du matériau se portait sur la pierre, pour son caractère pérenne mais aussi parce que « dans la vision primitive de la nature, la pierre n'est pas morte, c'est un concentré de puissance de vie [86]». La pierre est ancrée dans un autre rythme, comme le souligne Bachelard « l'animal, c'est la vie quotidienne. Le végétal, la vie annuelle. Le minéral, la vie séculaire, la vie qui compte par millénaires. Aussitôt qu'on rêve à la vie millénaire du minéral, la rêverie cosmique entre en action.[87] »

L'entrelacement et l'assemblage ne sont pas réservés au tissage mais ils se situent ici dans un champ

---

83 Frédéric Keck, *Lévi-Stauss et la pensée sauvage*, Paris, PUF, 2004, p. 50.

84 Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, p. 32.

85 Jacob Von Uexküll, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Agora pocket, 2004, p. 48.

86 John Brinckerhoff Jackson, *A la découverte du paysage vernaculaire,* p.208.

87 Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos,* p.240-241.

plus large, ce que Ingold tente de faire c'est d'envisager la construction à travers ce prisme-là. Dès lors, « Penser le bâtiment de la sorte, c'est le placer dans un monde terre-ciel [88]».

B1) La Hutte conique

C'est dans cette perspective que l'auteur conçoit la hutte conique, non pas comme un artefact humain mais comme possédant l'énergie d'une spirale inversée reliant terre et ciel. La hutte conique, au même titre que l'abri, ne peut pas être considérée comme une architecture. Ses matériaux sont bruts et sa forme est ajoutée par la culture. Son édification ne consiste pas en une projection de la forme sur la matière, la hutte n'est pas figée mais elle est plutôt le résultat d'un assemblage de matériaux mis en mouvement. La hutte conique n'est ni terrestre ni céleste, elle se situe dans la perméabilité qui existe entre les deux. Notre mode de vie actuel nous éloigne de cette relation, nous sommes installés sur terre mais nous oublions le ciel.

De la même manière, les végétaux puisent leur énergie dans la terre pour pouvoir s'élever vers le ciel. « C'est parce que la plante est de la terre (et non sur la terre) qu'elle est également du ciel [89]». Cette relation terre-ciel peut également exister dans un rapport mer-ciel. Ingold compare celui qui réside dans la hutte à un marin qui se trouve, non pas dans un paysage marin mais dans un océan-ciel, dans lequel les éléments stables sont modulés par les flux aériens tel que le vent. En effet, la hutte comme le bateau, sont guidés et modifiés par les éléments. Leur force réside dans leur malléabilité. Thoreau vivant près de l'étang de Walden nous parle également de ce rapport vertical existant à travers les reflets de l'étang : « En tel jour, de septembre ou d'octobre, Walden est un parfait miroir de forêt, serti tout autour de pierres aussi précieuses à mes yeux que si elles fussent moindres ou de plus de prix. Rien d'aussi beau, d'aussi pur et en même temps d'aussi large qu'un lac, peut-être ne repose sur la surface de la terre. De l'eau ciel. [...] C'est un miroir que nulle pierre ne peut fêler. Sans cesse il reçoit d'en haut vie nouvelle et mouvement. Par sa nature il est intermédiaire entre la terre et le ciel.[90] »

Dans cette forme terre-ciel rien ne perdure, tout est fugitif et éphémère, la hutte n'est ainsi jamais définitive, mais toujours en construction ou en reconstruction. Mais elle est dotée dans son agencement d'une simplicité qui fait également sa force : elle lui permet de se renouveler sans cesse, contrairement à l'architecture monumentale qui s'écroule et disparaît.

La hutte ne distingue donc pas de séparation entre l'intérieur et l'extérieur puisque sa forme en

88 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, p. 249.

89 *Ibid*, p.252.

90 Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, p. 218.

spirale implique un mouvement de « croissance et de régénération plutôt que de clôture [91]». Au cœur de la hutte se trouve le feu, il occupe une place importante et il est l'élément central dans de nombreux abris. Semper en parle dans la partie qu'il nomme *Les quatre éléments de l'architecture*. L'auteur désigne le foyer, c'est à dire l'endroit où il y a le feu, « comme le premier et le principal élément, l'élément fondateur de l'architecture [92]». Les trois autres éléments, le terre-plein, la clôture et le toit, dépendent du foyer dont ils assurent la protection. Semper procède également à une classification des matières premières selon les quatre éléments fondateurs de l'architecture, ce qui permet d'aboutir ainsi à une compréhension des lois de la matière et de la forme. Au sein de cette architecture les éléments et les matières sont convoqués pour s'équilibrer et créer une harmonie.

La hutte conique s'articule à travers un mouvement tendu vers le ciel dont la fumée qui s'en échappe en constitue le prolongement. A la lecture de Bachelard, la maison peut être considérée de cette manière, non comme un amas de blocs mais plutôt dans une verticalité continuelle. En partant de la cave qui constitue ses racines, elle s'élève jusqu'au grenier qui, par sa hauteur, peut être rapproché de l'image du nid. Sous cette perspective, la maison peut avoir cette dimension terre-ciel. Dimension qui existe de manière prégnante dans les maisons traditionnelles japonaises, dans lesquelles les racines de la maison prennent leur place en haut, au niveau du toit. De plus, elles se situent parfaitement dans cette idée d'entremêlement car il n'y a pas d'utilisation de clous, permettant à la construction d'être démontée à souhait.

Les *Cloud Chambers* se situent pleinement dans une relation terre-ciel puisque, à travers leurs formes arrondies et la projection du ciel sur la terre, elles recréent un monde fait de terre et de ciel. De plus, la sensation circulaire est accentuée car « A l'intérieur, pratiquement au milieu des racines, apparaît l'image des nuages et de la cime des arbres : un rappel du cycle de l'eau depuis les racines en passant par les branches, une métaphore du mouvement des êtres humains de l'obscurité vers la lumière.[93] » C'est sur un mouvement circulaire que sont conçues les œuvres de Drury, ne présentant ainsi pas de début ni de fin mais se développant dans un flux perpétuel.

Les abris de forme circulaire, voire arrondie, incarnent symboliquement un aspect protecteur et la référence cosmologique y est irrémédiablement présente. De la même façon, chez les Inuits, les igloos sont construits en s'inspirant de ce modèle, la rondeur se propage, semble nous entourer et procure ainsi un apaisement. Les habitants des yourtes affirment qu'en pénétrant à l'intérieur de cet espace on se sent comme entouré par les bras de la mère. Il y a cette idée que la vie ne se bâtit pas en lignes droites mais en courbes, essentiellement.

---

91 Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, p.260.

92 Gottfried Semper, *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869,* p.336.

93 Chris Drury, *Silence, Art, Espace*, p.108.

Par ailleurs, de nombreux abris se situent aussi dans les arbres. Cette idée n'est pas contemporaine, les habitats dans les arbres ont toujours existé. La terre peut parfois représenter un danger et habiter en hauteur peut permettre d'avoir une meilleure observation. Les cabanes dans les arbres sont en mouvement perpétuel en raison de la croissance des arbres ou des effets du vent. Sous le balancement des branches, l'abri devient un navire bringuebalé par la houle. Ces habitations doivent donc s'adapter et se moduler afin de faire corps avec l'arbre. Dans l'ouvrage de Bachelard, l'auteur nous cite un des *Poèmes français* de Rilke dans lequel il nous fait la description d'un arbre qui, sous la coupe du ciel et avec la force du vent, tend à s'arrondir : « Arbre, toujours au milieu /De tout ce qui l'entoure/ Arbre qui savoure/ La voûte céleste des cieux [94]». De plus, symboliquement l'arbre représente l'axe cosmique, il fait le lien entre le monde souterrain et aérien, il est de la terre et du ciel.

« Ce qui s'isole s'arrondit, prend la figure de l'être qui se concentre sur soi ». Bachelard nous parle ici de la position de repli nous renvoyant à l'état originel en évoquant l'idée d'un retour à la position fœtale. Dans la forme sphérique l'être se repose sur lui-même. Peter Sloterdijk partage cette idée en affirmant que nous vivons dans des sphères : « habiter signifie toujours constituer des sphères, en petit comme en grand, les hommes sont des créatures qui établissent des mondes circulaires [95]». Dans la sphère, nous voyageons d'un état de conscience à un autre plutôt que d'un lieu à un autre. Cette forme arrondie plonge ses racines aux origines de l'architecture, recréant ainsi un espace à notre échelle nous reliant au monde céleste.

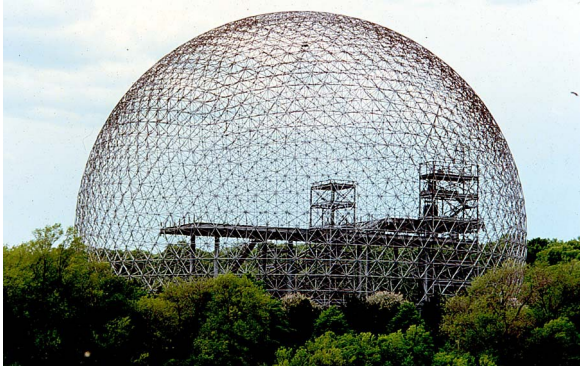
B2) Sphéres

La forme sphérique est présente de façon récurrente dans l'architecture contemporaine. Dés lors, on peut penser au dôme géodésique de l'architecte et designer Richard Buckminster Fuller, qui constitue l'aboutissement de la recherche d'un équilibre synergétique permettant de « faire plus avec moins ». Ce dôme géodésique se constitue d'une coupole composée de petits éléments suivant la figure géométrique du tétraèdre. Il tient sa force de la triangulation du cercle appliquée à la construction de sphères. La transparence du dôme, lui donnant l'apparence d'une immense bulle de savon, permet son intégration dans l'environnement, en effet, il ne l'obstrue pas. Il apparaît comme un voile protecteur mais qui ne nous cloisonne pas. La bulle est un espace qui se donne comme l'intérieur d'un extèrieur.

---

94 Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espcae*, p.123.

95 Peter Sloterdijk, *Bulles*, Paris, Éditions Pauvert, 2002 p.31.



Richard Buckminster Fuller, *La Biosphère*, île de Saint-Hélène, Montréal, 1967[96].

Il s'agit d'une modalité architectonique dont Fuller retrouve le fonctionnement dans la nature. En effet, l'architecte s'inspire des ruches, filets de pêche et d'autres «réseaux» pour créer le dôme géodésique, afin qu'il soit léger, simple à construire, et incroyablement rigide. Le triangle est un schéma mathématique naturel qui, juxtaposé à d'autres triangles, détient le maximum d'efficacité portante pour le minimum d'effort structurel. Fuller a obtenu une structure dynamique où chaque composante participe à l'intégrité de cette ossature. À la fois indépendant, chaque élément n'existe que par les autres. Ce processus peut nous rappeler la technique du tissage. De plus, les structures au sein du dôme sont boulonnées et non soudées, elles sont donc démontables, nous nous situons alors dans une conception tectonique de l'architecture. Fuller considère la nature comme un tout englobant au sein duquel l'homme a sa place. Il déclare ceci : « Le but de mes recherches est d'envisager l'univers comme une organisation de principes régénératifs...[97] ». C'est la base même de la vie qui constitue son référant comme la renaissance, la reproduction, et, dans le langage de l'architecte, des notions d'espaces, de cycle, d'orbite, de cellules. Ses conceptions trouvent leur aboutissement dans une forme : l'œuf, la boule, la sphère, le dôme géodésique. D'autre part, il n'y a pas seulement la forme qui est convoquée, la spécificité de ces éléments naturels est également prise en compte. On peut prendre en exemple l'œuf qui, dans sa dynamique et sa structure interne peut représenter une source d'inspiration. En fait, celui-ci n'est pas seulement une coquille rigide enveloppant n'importe quel contenu qui donne à l'œuf cette résistance qu'il n'aurait pas s'il était simplement vide. En plus de sa coquille extérieure, l'œuf possède une membrane ou, en quelque sorte, un « tissu » d'une texture très fine et tout aussi élastique que sa coquille est rigide.

Par ailleurs, on peut penser à l'architecte Pascal Haüsermann qui défend l'idée de l'autoconstruction et procédant à ce qu'il appelle une « architecture-sculpture ». Il travaille essentiellement avec du

96 Richard Buckminster Fuller, *La Biosphère*, Source : http://carlacapeto.wordpress.com/2010/11/05/buck-fuller/.

97 Federico Neder, *Les maisons de Fuller* , Paris, Infolio, 2009, p117.

béton projeté sur armature métallique. Son architecture s'éloigne de la conception tectonique que nous venons d'évoquer. Cependant, ce sont ses maisons-bulles qui nous intéressent. Celles-ci sont facilement réalisables, légères et transportables. Elles sont également combinables et peuvent donc s'assembler les unes aux autres. L'architecte nous dit que « si les bulles ont cette forme dans l'eau c'est parce que c'est la forme la plus économique de la nature, donc c'est la forme qui vous donnera le bâtiment le plus économique, […] [celle] qui a le moins de matière [...]. La sphère est le volume maximum pour le minimum de surface […]. La voûte est la surface la plus résistante au contraintes de la gravitation. [98]» De plus, un de ses disciples, Marcel Lachat, ira plus loin en adjoignant une « bulle pirate » à son HLM, étant dans l'incapacité d'obtenir un appartement plus grand. Il s'agit d'une bulle inspirée des bulles de Haüsermann qu'il installe en extension sur la façade de son immeuble.

Marcel Lachat, *Bulle pirate*, Genève, 1970[99].

Cet exemple nous montre que l'architecture institutionnalisée ne correspond absolument pas à nos désirs et à nos conceptions de l'habitat. Peut être faudrait-il alors envisager une « architecture insurectionnelle » faite de « cellules parasites » afin que les lieux que nous occupons correspondent à nos aspirations, nous rendant libres du choix des lieux et de la manière de les occuper. L'architecte Chaneac dans son *Manifeste de l'architecture insurrectionnelle* qualifie cet acte «d'anarcho-architecturalisme ». Il dénonce la rigidité visuelle du paysage urbain et contribue à la modularité, à

98 Pascal Haüsermann, http://pups.paris-sorbonne.fr/files/Reves-pierre-bois_2010-11-08_ARCHISCOPIE.pdf.

99 Marcel Lachat, *Bulle pirate*, source : http://planchesdecontacts.blogspot.fr/2010/04/pirate-en-1970-marcel-lachat/.

l'évolutivité et à la réappropriation du cadre de vie : « Les grandes « barres » et les « tours » des ensembles d'habitation pourront servir de pylônes de supports aux structures organiques de demain. Ce béton n'aura pas été coulé en vain [100]».

C) L' habiter

La notion d'habiter renvoie à quelque chose de plus que simplement demeurer dans un lieu. En effet, « […] ne faut-il pas considérer que l'habiter précède tout architecture ? C'est là une question majeure de philosophie de l'architecture : l'habiter ne saurait en effet être donné, en ce qu'il constitue une activité qui procure à l'architecte la raison d'être de son édification. Tel est le sens d'une archéologie de l'architecture : on n'entendra pas par là une histoire du geste architectural, mais un retour au principe de l'architecture, non point son passé immémorial, mais ce qui doit toujours lui conférer son sens. [101]»

L'habiter garde en lui une conception active qui se rapproche d'une manière de faire, de s'inscrire dans le monde. Comme le soutient Jean-Marc Besse dans son ouvrage *Habiter : un monde à mon image*[102], il faut partir du postulat selon lequel l'espace est plein de « vie ». Cette action qui émane de l'habiter consiste alors à entretenir ce qui est là, c'est à dire composer avec cet espace « vivant », peut-être en le modifiant mais sans changer sa nature véritable.

Si en étudiant la cabane nous avons pu constater qu'il s'agissait d'une expérience plutôt solitaire, il n'en est pas de même pour celle de l'habitat. En effet, l'habitat est collectif et s'expérimente dans la cohabitation. Il s'agit d'une dimension interactive qui part du corps et va jusqu'au monde. En cohabitant, les matières et les idées se croisent et se tissent. Cependant, le fait d'habiter avec les autres ne nous fait pas perdre notre individualité, au contraire cela nous renvoie à nous-même. Cette idée est proche de ce que Foucault nomme le *Souci de soi*. Cela ne repose plus seulement sur la seule connaissance de soi, et cet impératif de parvenir à se connaître ne disparaît pas mais s'atténue et s'intègre dans un ensemble plus vaste comprenant toute pratique de soi. Au sein de cette interactivité, la difficulté réside dans le fait de faire cohabiter des mondes. C'est inventer des formes qui permet de faire coexister les paradoxes. L'habitat est donc ce lieu où l'on peut à la fois exister dans sa singularité et être ouvert à un partage avec les autres.

100Chaneac*, Manifeste de l'architcture insurrectionnelle*, http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2011/05/chaneac-le-manifeste-de-larchitecture.html.

101 Alain Petit, « L'habitude d'habiter : pour une archéologie de l'architecture » dans *Donner l'habiter* (ouvrage collectif), Clermont-Ferrand, Ecole d'architecture de Clermont-Ferrand, 1990, p.1.

102 Jean-Marc Besse, *Habiter : un monde à mon image*, Paris, Flammarion, 2013.

De plus, le lieu que l'on habite n'a pas de limite vraiment fixe, on peut occuper un coin réduit de notre habitation comme on peut habiter l'horizon. Dans l'habitation, un rapport à l'espace s'opère, il est élémentaire et fondamental car l'expérience de l'habiter semble se situer profondément dans l'expérience spatiale entre l'intérieur et l'extérieur. Il s'agit de deux pôles entre lesquels une tension s'installe et habiter ne reviendrait qu'à passer de l'un à l'autre.

L'homme habite certes, en posant des limites. Seulement, ces limites ne doivent pas être des fermetures ou des frontières infranchissables, mais des lieux d'ouvertures de l'existence humaine. De même, le travail de l'architecte consiste également à établir des limites mais aussi des passages, en offrant la possibilité de passer de la demeure à la mobilité.

La maison est souvent assimilée à l'idée d'un enracinement, mais il faudrait sortir de cela et considérer la maison d'un point de vue mobile. Cette dissociation de la maison et du principe de sédentarité conduit à envisager différemment la notion d'espace habité, ainsi que le mode de temporalité propre à l'habiter. Cette conception de la mobilité au sein de l'habitat nous fait envisager la maison comme « une station dans un mouvement ». Elle s'articule entre l'*oikos,* qui est demeure abris, sécurité et le *poros* qui est accés, ouverture, passage. Il semblerait que l'habitation ne pourrait se passer de ces deux notions, que toute fermeture appelle une ouverture. Dès lors, il semble nécessaire de sortir de cette idée de l' habiter heideggerien et concevoir l'habitat non pas comme un enracinement mais plutôt comme un ancrage. La notion de mobilité a toujours été présente et persiste encore même si l'on a du mal à la percevoir car l'habiter renvoie à des pratiques d'entretien, de sociabilté, etc. Ces pratiques nous installent dans un mouvement, dans une sorte de mobilité et font donc bouger l'espace de l'habitat.

Peut-être devrions-nous concevoir l'habitat de façon « poly-topique » tel que le suggère Mathis Stock[103]. Nous n'habitons pas simplement un logis, comme Heidegger le conçoit, et nous n'y demeurons pas. La poly-topie propose plusieurs ancrages. Elle nous engage à réinterroger l'espace de l'habiter qui ne doit plus être considéré comme un contenant mais comme une enveloppe qui accompagne ses occupants. C'est ainsi que l'espace de l'habiter se change en des spatialités. L'habiter est alors défini comme un rapport à l'espace tel qu'il est exprimé par les pratiques humaines. C'est à travers ces pratiques que le lieu est transformé en espace. Chaque pratique exprime un certain habiter à l'échelle de l'individu car l'habiter renvoie aussi à l'identité, à l'idée de se trouver « chez soi ».

On pourrait dire que l'architecture est considérée ici de manière inverse, car ce sont nos gestes et nos corps qui architecturent l'espace. Il faut comprendre qu'habiter ne revient pas seulement à

---

103 Mathis Stock, « L'habiter comme pratique des lieux », espacetemps.net, 2004, http://www.espacetemps.net/document1138.html.

s'habituer, à s'inscrire dans la familiarité d'une demeure, mais qu'au contraire, « l'essence de l'habitation est l'issue, l'ouverture [104]». Si l'on suit la pensée de Benoît Gertz[105], la maison n'est ni image, ni concept, ni objet empirique, ni un type architectural c'est un mode de comportement. L'habitat est un espace qui articule des espaces et qui conjugue solitude et communauté.

Par ailleurs, c'est au sein de cette tension, qui conçoit l'habitat comme ce qui nous pousse vers l'extérieur, ce qui nous ouvre et, en même temps, ce qui tend à nous renfermer, que naît le fait d'habiter. Dès lors, comprendre l'habitation humaine revient à analyser les phases de mobilités et d'ancrages.

L'erreur serait de penser que l'habitat se réduirait à l'ingénérie matérielle, se limiterait à la fabrication et à la production. Il est indispensable d'y ajouter de la pensée car l'homme crée son milieu en puisant dans une sorte de mémoire collective dont il s'inspire, mais qu'il réinvente sans cesse.

D'autre part, à la manière de Tim Ingold, on pourrait concevoir le logis comme un système de lignes qui entrent et qui sortent. « les êtres ne se contentent pas d'occuper le monde, mais qu'ils l'habitent, et que ce faisant – en tramant leurs propres cheminements le long de son maillage – ils contribuent à son tissage incessant et toujours renouvelé. [106]» Ingold critique le terme d'occupation, selon lui, nos sociétés modernes ne font qu'occuper des lieux de manière abstraite. L'auteur renverse cette notion en nous rappelant que les chasseurs-cueilleurs, qui sommeillent en nous, habitent leur territoire « en le tramant par leurs cheminements » « ce qui rend sans doute la situation des hommes dans les sociétés métropolitaines si difficiles aujourd'hui, c'est d'être obligés d'habiter dans un environnement qui a été prévu et expressément construit pour les besoin de l'occupation.[107] »

Ces interrogations sur les habitats peuvent paraître domestiques, cependant, elles rendent compte de l'état du monde. En effet, la question de l'«habiter» demeure fondamentale puisqu'elle renvoie à la manière dont l'homme organise son milieu, à la façon dont s'organise la vie proprement humaine. Comment cette vie se construit et comment l'homme existe au sein d'un environnement et déploie sa capacité d'ouverture pour donner sens. C'est ainsi que l'architecture accompagne l'existence en la maintenant dans une tension entre intérieur et extérieur, ouverture et retrait.

C1) Habitat vernaculaire

---

104 Philippe Lacoue-Labarthe dans « Benoît Gertz, *Théorie des maisons. L'habitation, la surprise* », http://leportique.revues.org/2626

105 *Ibid.*

106 Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, p.71.

107 *Ibid*, p.135.

Il existe plusieurs manières d'habiter qui donnent lieu à autant de formes d'habitats. La forme de l'habitat est absolument importante car l'endroit où l'on habite c'est le lieu où l'on rêve, où l'on constitue sa culture, où l'on aime, il s'agit donc d'un espace investi de symboles. Émotionnellement et culturellement, le lieu que l'on occupe doit nous satisfaire. C'est ainsi que « L'habiter humain nous plonge dans la complexité incroyable de la « vie des formes », qui doit toujours être pensée comme une forme en formation. Comme l'art, comme toute articulation, comme chaque cri ou chaque geste dans l'espace. [108]»

La problématique est que l'architecture actuelle conçoit l'habitat comme une machine à habiter. La maison traditionnelle est essentiellement un abri. Elle protège mais ne sert pas. La maison moderne, au contraire, n'est un abri que secondairement, mais elle a un rôle dynamique qui est de rendre des services à ses habitants : la maison devient une machine.

Peut-être faudrait-il alors envisager l'architecture de façon vernaculaire, c'est à dire, une architecture sans architecte. Cette conception s'oppose à l'architecture industrielle massive ; l'architecture vernaculaire n'est pas conçue pour le marché. Il s'agit d'une architecture qui s'entretient, qui nécessite de la main-d'œuvre, que l'on peint et repeint, c'est l'idée d'une construction en symbiose avec ses habitants.

Cette architecture est le résultat d'un processus d'adaptation et de traditions. « La construction vernaculaire est le moyen traditionnel et naturel par lequel les communautés créent leur habitat. C'est un processus en évolution nécessitant des changements et une adaptation constante en réponse aux contraintes sociales et environnementales.[109] » L'architecture vernaculaire que l'on qualifie parfois de « primitive » n'est cependant pas le fruit du hasard, elle répond à une règle et à des méthodes. D'ailleurs, les formes architecturales primitives font preuve d'une grande cohérence et s'adaptent parfaitement au contexte dans lequel elles s'insèrent. Christopher Alexander dans son ouvrage *De la synthèse, de la forme, essai*[110]*,* nous explique que ces architectures résultent d'un « processus naturel ». Tandis que les civilisations dites « modernes » s'ordonnent autour d'un « processus conscient » générant des formes architecturales qui peuvent parfois manquer de cohérence. Dans les habitats contemporains, le milieu ne constitue plus une explication pour les habitats, on peut parler de « dislocation » contemporaine. L'architecture vernaculaire s'arrime autour de trois entités : l'homme, le lieu et les matériaux. Amos Rapoport affirme, dans son ouvrage *Pour une anthropologie de la maison,* qu' « étant donné un certain climat, la possibilité de se procurer

108 Chris Younès, entretient, *Habiter, vivre, exister* dans la revue Geste, p.39.

109 Extrait in *Chârte du patrimoine bâti vernaculaire*, 1999.

110 Christopher Alexander, *De la synthèse,de la forme, essai,* Paris, Dunod, 1976.

certains matériaux, la contrainte et les moyens d'un certain niveau technique, ce qui décide finalement de la forme d'une habitation et modèle les espaces et leurs relations, c'est la vision qu'un peuple a de la vie.[111] » Ce concept de vernaculaire est donc irrémédiablement lié à l'homme, à ses besoins et ses envies.

Par ailleurs, cette démarche liée au territoire a des répercussions à un niveau social. En effet, les habitants locaux se sentent concernés et cela crée du lien au sein même de la communauté et entre les habitants et leur territoire. L'habitat a toujours été l'expression des modes de vie de la société.

Avec l'architecture vernaculaire, l'homme ne se situe pas en posture dominante face à la nature, il y est associé et collabore avec elle, il essaye cependant de l'agencer au grès de ses édifices.

Dans la conception contemporaine, le problème réside dans le fait que le logement n'exerce plus sa fonction d' « habiter ». En effet, l'architecture semble dépossédée du « bâtir » et de l' « habiter ». Dans l'architecture vernaculaire, les occupants sont étroitement liés à la production de leur logement et à la capacité de maîtriser leur environnement bâti. L'idée serait d'envisager de nouveaux procédés de constructions en essayant d'établir des liens entre les occupants et les savoir-faire. Il faut garder à l'esprit que la forme scientifique normée n'a pas le monopole du savoir, dès lors, cette conception vernaculaire tend à privilégier la méthode empirique afin d'acquérir des connaissances. Ce qui prime avec les architectures vernaculaires c'est qu'elles remettent l'humain au centre. Au centre des chantiers, au centre de la conception, au centre de l'habitat.

C2) Habiter l'horizon

Nous avions évoqué précédemment l'idée qu'habiter c'était la possibilité de pouvoir se situer dans un état aussi bien stationnaire que mobile. De même que toute habitation implique un champ de relations et d'échelles spatio-temporelles liant proche et lointain. C'est alors qu'habiter l'horizon devient une chose possible dans le fait qu'habiter c'est avoir un horizon. L'horizon peut constituer un véritable intérêt pour les architectes en étant le témoin d'une pensée dualiste qui annonce son propre dépassement. On peut évoquer le travail de Le Corbusier dans lequel l'horizon est considéré comme un élément architectural à part entière. En effet, qu'il s'agisse des propositions urbaines ou architecturales, c'est la totalité de la production corbuséenne qui est alors concernée par la prégnance de cette horizontalité. Dans ses architectures, les relations à l'horizon partent du corps et de son mouvement dans l'espace architectural. On constate que pour l'architecte l'horizon est pluriel car il emploie de manière récurrente l'expression : les « quatre horizons», renvoyant aux quatre

111 Amos Rapoprt, *Pour une anthropologie de la maison*, Paris Dunod, 1973, p.12.

points cardinaux et de manière plus vaste à la cosmologie. C'est en ce sens qu'il déclare que « Les vastes horizons confèrent de la dignité [112]». Cependant, cette pluralité de l'horizon peut le renfermer dans une dualité. Le Corbusier le considère comme un absolu, « toujours semblable », « infrangible » et « inflexible ». Il se caractérise par son horizontalité maintenue en équilibre avec la verticalité de l'homme. La notion d'horizon permet d'articuler le plein et le vide, le ciel et la terre. Autrement dit, l'horizontalité représente la volonté d'un équilibre, d'une ouverture aux étendues terrestres. Elle est le paradigme de la relation de l'homme à la terre, parce qu'elle est une référence absolue. Elle matérialise l'idée d'un ordre juste et égalitaire, l'harmonie du rapport de l'homme à la nature. L'horizon est alors envisagé comme un outil de perception à la fois singulière et plurielle, qui tend vers une vision commune.

Cependant, il introduit également une instabilité dynamique, voire un rythme dans l'espace architectural. *Le Couvent de la Tourrette* illustre bien cela en alternant des séquences d'ouverture et de fermeture à l'horizon. *La Tourrette* est une réinterprétation du modèle du couvent, mettant en avant l'idéalité paysagère. Elle est une horizontale au cœur du paysage. Elle est un monolithe en lévitation entre ciel et terre.

Le Corbusier, *Le Couvent de la Tourette*, Eveux-sur-Arbresle, 1960[113].

Le projet est envisagé dans une relation exclusive avec le ciel et le paysage. Le paysage pénètre au cœur du couvent et le couvent s'inscrit dans un rapport visuel vers l'horizon. De manière générale, dans le travail de Le Corbusier, l'horizon réintroduit la question de l'habiter. En effet, par

112 Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'unrbanisme*, Paris, Altamira, 1997, p.235.

113 Le Corbusier, *Le Couvent de la Tourette*, Source: http://fr.wikipedia.org/wiki/Couvent_Sainte-Marie_de_La_Tourette#mediaviewer/Fichier:La_tourette-_arq._Le_Corbusier.jpg.

l'horizontale, il propose une situation conforme d'habitat et une relation identique et identitaire à la nature. L'horizon constitue une véritable matière d'architecture et son instabilité met en question la coexistence d'éléments ou de postures contraires. En révélant la présence d'éléments opposés, il permet leur coexistence par la mise en place d'un rythme qui autorise à passer de l'un à l'autre sans qu'aucun ne s'annule. De plus, l'horizon contient en lui cette notion d'infini et remet en cause le concept même de limite au sein de l'architecture. Ce qui est intéressent avec le travail de Le Corbusier c'est qu'il n'est jamais envisagé de manière littérale, comme une ligne. Il se situe à l'origine d'une expérience spatio-temporelle dont l'enjeu est l'habiter. L'architecte nous invite ainsi à repenser les horizons ordinaires qui nous entourent. On pourrait alors croire que son objectif est de redonner des horizons aux hommes.

Chapitre III

III. Lieux pour être et pour observer

Les cabanes, abris et autres habitats conçus avec des matériaux naturels sont des endroits ouverts, rendant ainsi visible ce qui nous entoure et constituant de véritables lieux d'observation. C'est une des dimensions que semblent atteindre les *Chambers,* un lieu où l'être devient contemplatif et où la perception se mêle à l'imagination.

Bon nombre d'abris et de refuges que l'on trouve aujourd'hui dans la nature font souvent office de belvédères, offrant un point de vue qui s'étend au loin. En effet, comme généralement ils se fondent dans le décor, ils permettent de voir sans être vu.

Il faut rappeler que le mot observer vient du latin *observare* qui signifie : garder autour. Sa première signification rnvoie à l'idée de protection. Les panoramas étaient en priorité des lieux stratégiques pour les militaires avant d'être des lieux touristiques.

Il semble qu'avec l'observation on parvienne à une certaine connaissance du monde. Cette activité nous tend vers l'extérieur, nous amène, par le regard, à sortir du lieu où nous nous trouvons. Cependant, certains espaces peuvent favoriser une observation plus intériorisée, recentrée sur l'individu.

Les lieux de contempation de la nature posent la question du paysage. Celui-ci dépend de notre perception et serait donc une expèrience subjective. La notion de paysage est liée à sa dimension plastique. Le paysage se vit à travers la contemplation, il est donc à inventer. Même si nous ne le voyons plus, il continue d'exister et se transforme en image, en paysage mental. Adviennent ensuite l'horizon et le cadrage auxquels notre regard est soumis.

A) Observer/contempler

Dans le langage courant, observer veut dire porter une attention particulière sur quelque chose, mais ce terme renferme en lui une dimension qu'on pourrait qualifier de « scientifique » à la différence du verbe contempler qui appartient plutôt au registre onirique et poétique.

Les *Chambers* de Drury sont poétiques et amènent à la contemplation, prenant l'apparence de « boîtes oniriques », tout en ayant un aspect scientifique, ne serait-ce que par l'utilisation de l'outil optique de la *camera obscura*. L'artiste a à cœur de rassembler la science et l'art qui selon lui convergent en de nombreux points. Il a d'ailleurs collaboré avec des biologistes, des astronomes, des géologues. On peut penser à une de ses *Chambre* en particulier : la *Star Chamber*, qui se trouve

au Tenessee et qui fonctionne sur le même principe que les autres chambres, c'est à dire par processus de réflexion à l'aide d'une lentille. Elle se situe non loin du Dyer Observatory qui sert à présent à la recherche et à des programmes éducatifs. Il est construit sur l'un des points les plus élevés de la région. De jour, on peut voir le mouvement des nuages défiler sur le sol et, lorsqu'il fait nuit, on observe le reflet du scintillement des étoiles. Ses *Chambres* reposent sur un processus de réflexion de l'image ce qui, contrairement au laboratoire scientifique, donne un rendu moins précis et ajoute encore plus de mystère à l'espace et au temps.

Les *Chambres* créent une relation avec l'extérieur qui se fait de manière verticale. Le spectateur se trouve au coeur de l'image du paysage extérieur qui est projetée à ses pieds, il n'y a donc pas de recul ni de distance possible. Dés lors, Drury nous donne la possibilité d'observer un paysage tout en faisant partie de celui-ci. Cette approche remet en cause la notion d'horizon qui semble indispensable lorsque l'on appréhende un paysage, nous plaçant dés lors hors de lui.

A1) Paysage/Horizon

Ce que l'on nomme « la nature » ne peut jamais être totalement perçue telle qu'elle est, mais telle qu'elle est pour nous : « ce qui fait qu'il y a autant de paysages qu'il y a d'individus[114]». En considérant la nature comme étant gâchée, avilie, contaminée par la manipulation humaine, une inadéquation s'opère entre ce que nous pensons être la nature et ce que nous voyons. Il s'agit de l'influence d'une certaine tradition qui nous amène à considérer que le paysage implique une perception évocatrice de beauté et de sensibilité. Mais il faut garder à l'esprit que notre perception n'est jamais vierge et le regard que l'on porte sur le paysage peut être en quelque sorte « artialisé » pour reprendre l'expression d'Alain Roger[115] qu'il emprunte lui-même à Montaigne. Ainsi, on ne peut plus voir la montagne Sainte-Victoire sans penser à Cézanne .

Par ailleurs, la polysémie du terme de paysage participe à sa complexité. En effet, Charles Avocat, dans sa définition , nous dit que le suffixe « age » désigne un ensemble (feuillage : ensemble de feuilles) ou alors une action exercée par l'homme (labourage). Ainsi le mot paysage « serait aussi bien l'action de percevoir le pays que l'observation des traits qui le caractérisent[116] ». Il désigne ce que l'on voit en étant à la fois l'action même de voir, il est donc objet et sujet.

Selon Anne Cauquelin, son apparition se fait aux alentours de 1415, en Hollande, et il est principalement lié à la peinture et à l'émergence de la perspective. Il s'agit donc bien d'une

114 Anne Cauquelin, *L'invention du paysage*, Paris, P.U.F, 3ème Ed. 2004, p.53.

115 Alain Roger, *Court traité du paysage,* Paris, Gallimard, 1997.

116 Charles Avocat, « Approche du paysage ». In: *Revue de géographie de Lyon*. Vol. 57 n°4, 1982, p.333.

construction reposant sur des jeux de formes et de lumière. L'arrivée de la perspective engage un nouveau rapport entre l'homme et le monde qui l'entoure, ayant pour mot d'ordre l'analogie. Ainsi, le tableau nous ferait croire qu'il nous donne accès aux différents aspects de la nature, bien que celle-ci soit harmonieusement cadrée, construite, façonnée par un système d'idées et de valeurs subjectives. Comme le souligne Anne Cauquelin, on peut s'étonner de l'autonomie que prend le paysage, car il passe de simple ornement à une réalité. Dés lors, la technique picturale s'impose comme norme et seul un fragment sera tenu pour totalité et rendra compte de la nature dans son ensemble.

L'image possède un certain pouvoir auquel nous sommes soumis, sa représentation semble fixer ce qui existe, retranscrivant la réalité. La peinture ainsi que les représentations iconiques tendent à effacer toute idée de temporalité faisant ainsi du paysage un caractère immuable. Au contraire, celui-ci est dynamique, en mouvement perpétuel et même si nous ne le percevons pas, il est en train de se faire et de se défaire, et ne peut être envisagé de manière statique. Il est donc résolument temporel car, à travers lui, on peut percevoir les réseaux du passé qui se mêlent à ceux du présent.

Nous avons dit que le paysage était intrinsèquement mobile mais il l'est également à travers nos déplacements, « Rien n'est donné du paysage, que sa fuite ou plutôt effacement puisque étant dedans nous ne le voyons plus[117] ». C'est ainsi que les artistes marcheurs participent à une « vision du paysage ». Ici, l'expérience esthétique se mêle au voyage. L'artiste Paul Armand Gette souligne que : « Le paysage commence à nos pieds et se termine sur la ligne d'horizon comme un tapis que notre regard déroule devant nos pas, car notre marche en éloigne ou en rapproche la limite, et même dans certains cas en amène la disparition pure et simple. Le paysage est aussi à notre gauche et à notre droite et peut être derrière nous et pour en être certain il faut nous retourner ou faire appel à l'usage du miroir, alors nous apercevrons un autre paysage et nous aurons la sensation de nous trouver toujours sur la frontière mouvante de ces espaces, frontière qui ne sera jamais matérialisée autrement que par notre fixité.[118] » L'observateur mobile déconstruit le paysage en l'appréhendant de manière fragmentaire mais il peut ensuite le reconstruire.

Aujourd'hui, la notion de paysage n'est plus seulement rattachée à la peinture, il s'agit plutôt d'une vue d'ensemble que l'on a d'un point donné. Mais il semblerait que la dimension picturale liée au paysage persiste de manière implicite, comme si elle était inscrite en nous sous forme de savoir non su et fait ainsi partie des attentes que l'on se fait de lui. Il a pour mot d'ordre de faire référence à l'esthétique d'un espace de nature exemplaire où, la plupart du temps, l'homme n'est pas présent, il est même plutôt absent et tend à s'effacer comme le suggère cette citation de Saint Augustin : « Et

117 Jean-Paul Gavard-Perret, *Le paysage et la question du regard*, Taulignan, Aleph, 2003, p.9.

118 Paul Armand gette dans *Le paysage et la question du regard*, p.84.

les hommes vont admirer les cimes des monts, les vagues de la mer, le vaste cours des fleuves, le circuit de l'océan et le mouvement des astres et ils s'oublient eux-mêmes.[119] » Dès lors, l'individu se retrouve face au paysage dans une posture contemplative voire « spectatoriale », toutes deux étant fondées sur la distance, sur l'idée de quelque chose qui devient extérieur à soi. Mais il semblerait que pour observer on doive se retirer, prendre du recul ou de la hauteur afin d' avoir une meilleure vue d'ensemble. Cette posture n'est pas simplement passive mais elle peut s'avérer également fondatrice car , pour Thoreau par exemple, le fait de se retirer est le meilleur moyen d' observer non seulement la nature mais aussi la société. Il choisit un lieu à distance pour pouvoir regarder les préjugés sociaux.

L'individu a du mal à savoir quelle est sa place : dans, sur, en face du paysage. Chaque personne parvient à la propre construction de son paysage, il s'agit d'une réinvention, d'un lieu de projet. Il renvoie donc à une projection mentale, c'est ainsi que le conçoit Thoreau : « le reflet d'un paysage dans mon esprit est ce qui me permet de le saisir vraiment[120] ».

Le paysage s'articule entre le site, le regard, le temps et l'image .C'est le regard de l'individu sur le site qui fait « sens ». Le mot sens ici est à considérer dans son acception première, c'est à dire comme une direction, une orientation. Cela constitue un espace dans lequel on ne se sent pas perdu. Le paysage a donc une valeur très subjective puisqu'il s'agit d'une interaction entre l'intériorité de l'individu et l'extériorité du paysage. Dés lors, on peut se demander s'il est possible d'envisager un paysage commun. Le regard est effectivement singulier mais en même temps il y a une connivence des regards. Le sujet peut aussi rencontrer les autres. Dans la perception du paysage il existe nécessairement une ouverture du sujet au monde.

L'expérience que l'on fait du site se situe alors entre l'in-situ et l'in-visu. De plus, « A côté de la perception intervient un deuxième indicateur lié au concept de paysage, celui du vide, de l'horizon inhérent à tout paysage et qui est seul susceptible de lui procurer une vue d'ensemble.[121] » De fait, le paysage se retrouve confronté soit à l'ordre du pictural soit à l'image panoramique. Il subit l'influence des « points de vue » que l'on trouve dans les lieux touristiques autour desquels nos paysages visuels et mentaux se cristallisent. Ces points de vue nous procurent le sentiment de regarder un décor et instaurent une spatialité que nous avons du mal à ressentir. Un peu comme si le paysage s'aplatissait, enlevant toutes les aspérités qu'il peut contenir. De la même manière que Richard Long, dans *A ten mile walk* trace une ligne droite sur une carte, ce trajet rectiligne est

119 Saint-Augustin dans *Histoire du paysage français : de la préhistoire à nos jours*, jean-Robert Pitte, Paris Tallandier, 2011, p.10.

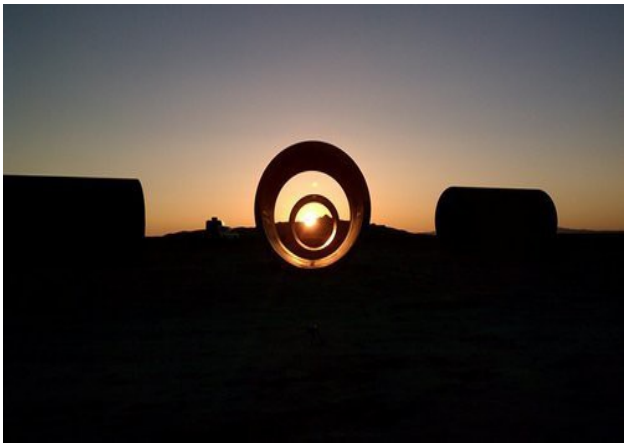
120 Henry David Thoreau, *Walden ou la vie dans les bois*, p.30.

121 Jean-Pierre Boutinet, « A propos du projet de paysage, repères anthropologiques », dans *Les Carnets du paysage* n°7 p.72.

impossible à réaliser si on prend en compte les reliefs à franchir.
L'horizon peut être une source d'émotion, mais on peut également projeter notre pensée sur lui, il s'agit alors d'une pensée très instinctive. On peut le considérer comme un but inatteignable, car la progession le fait reculer. En effet, une fois le but atteint, un nouvel horizon se dessine et cela jusqu'à l'infini. Ce qui est intéressent avec l'horizon c'est qu'il repose sur un paradoxe car étymologiquement il signifie la limite. Mais en même temps il est ce qui va ouvrir le paysage sur le ciel. Il repose sur la triade terre-ciel-homme. Il désigne le lointain. Il articule le visible et l'invisible constituant un objet qui nous échappe.
Dans les *Chambres* de Drury, l'artiste nous fait traverser l'œuvre, on entre véritablement dans l'horizon. L'observateur et l'observé se floutent, l'intérieur et l'extérieur se mêlent afin d'agrandir l'horizon. Ainsi, il rompt cette dialectique frontale entre « l'ici » et « l' en face ». On se détache de cet horizon dans lequel on se perd et on ne se retrouve plus. Il ne disparaît pas mais prend des dimensions nouvelles, la terre rencontre le ciel. A travers la projection on peut dire que ce processus se fait factuellement. L'espace circonscrit de la chambre devient un horizon en soi, recréant ainsi un monde. L'artiste nous propose de sortir de ce cadre perspectiviste et réinterroge les lignes de contours, de fuite et d'horizon. Il s'agit d'un lointain que l'on est amené à parcourir par l'imagination. Un lointain que l'on est invité à être.

A2) Le Cadre

En évoquant les notions d'horizon et de point de vue on doit également évoquer le cadrage auquel notre vision est sans cesse soumise. C'est cette *veduta*, que l'on trouve chez les peintres italiens qui, intérieure au tableau, nous ouvre sur l'extérieur, semblable aux cadres et fenêtres qui nous font passer de la nature pure au paysage. Les interventions artistiques réinventent la topographie du lieu, créant des tours d'observation, soumettant notre regard à un découpage particulier.
Nancy Holt est une artiste que l'on peut qualifier de « perceptuelle ». A travers ses *Sun Tunnels* elle s'intéresse à cette idée de cadrage. Son œuvre est constituée de plusieurs cylindres disposés dans le désert du Grand Bassin dans l'Utah, alignés en fonction du lever et coucher du soleil aux solstices. Les tunnels sont percés de trous représentant des constellations. Ces trous reflètent de la luminosité à l'intérieur du tunnel, jouant avec le mouvement du soleil ou de la lune.



Nancy Holt, *Sun tunnels*, Utah, 1976[122].

Cette pièce, comme tous les lieux d'observation, est soumise aux éléments naturels qui lui donnent son aspect aléatoire et singulier. S'il y a du vent, il y aura donc du mouvement, mais il s'agit d'un mouvement contenu, défini par le cadre qui nous est imposé. Ici le mouvement est inhérent à l'œuvre mais c'est un mouvement immobile qui place l'observateur dans une temporalité saccadée, dans ce que Bachelard définit comme étant une durée, c'est à dire une succession d'instants immobiles.

Dans ce désert on peut se sentir comme « diminué » face à l'immensité environnante alors que les *Sun Tunnels* recréent le paysage à une échelle humaine. Le cadrage donne ici une commensurabilité au regard, qui dans cette immensité se perd, et finalement ne peut parvenir à discerner les détails. Nancy Holt guide notre vision en nous proposant une approche fragmentée de cette étendue. De plus, la vision que l'on a à travers ces percées n'est jamais la même : que l'on regarde le jour, la nuit ou à différentes saisons, la lumière est toujours changeante. C'est cette contingence, ces nombreux degrés de vision qui participent aux conditions de perception. Le paysage naît véritablement de l'intérieur. Lorsque l'on regarde à travers les oculus « on voit vraiment ce qui est à l'autre bout et cela nous paraît irréel. » On peut rapprocher cette sensation à un effet de vertige où le lointain devient proche.

Cette expérience perceptuelle nous propose une nouvelle manière d'appréhender le paysage, proche de ce que Michel Courajoud nous engage à faire : « Il vous faut quitter les choses avant qu'elles ne se constituent. En privant ainsi ce qui vous environne de tous les points saillants, vous ne remarquez rien, vous percevez seulement des affluences. Vous êtes au-delà des apparences, dans un monde

122 Nancy Holt, *Sun tunnels*, Source :http://www.ananasamiami.com/2011/07/sun-tunnel-by-nancy-holt.html

d'émanations et de présences furtives. Vous ne distinguez pas, vous entrevoyez.[123] »

Dans son travail, Nancy Holt s'intéresse de manière générale à ce qui peut permettre de percevoir la connexion terre-ciel, c'est pourquoi elle accorde tant d'importance à l'horizon qui constitue la ligne de rencontre. « Il s'agit d'une inversion de la relation ciel-terre, amenant le ciel sur la terre[124] ». En étant à l'intérieur du tunnel, on peut prendre conscience de faire partie du cosmos. De la même manière que Charles Ross avec son observatoire *Star Axis*, prend en compte la corporéité de l'individu et tente de le mettre en relation avec le ciel. Son observatoire se situe dans le désert du Nouveau Mexique, il est positionné dans l'axe de l'étoile du nord. Lorsque l'on arrive au sommet de ce monument pyramidal, Charles Ross affirme que l'on se tient « debout à la frontière du ciel et de la terre[125] ».

Charles Ross, Star Axis, (œuvre inachevée, commencée en 1976) Nouveau Mexique. Photographie gauche : Solar pyramid, droite : Hour chamber. Source : http://www.staraxis.org/index.html.

L'idée de cet observatoire est d'offrir la possibilité de marcher dans la géométrie des étoiles. *Star Axis* possède une chambre en son sommet dans laquelle, si l'on regarde par l'ouverture, on peut observer une heure de la rotation de la terre. De la même façon, Drury nous indique que dans la *Star Chamber* si l'on prenait une photographie du soleil chaque jour à la même heure, on pourrait s'apercevoir du mouvement de la terre autour du soleil. A travers ces lieux, les artistes arrivent à nous faire prendre conscience du mouvement dans l'espace, et cela de manière proportionnée à l'humain. Il n'y a pas d'utilisation d'outils complexes, ce qui rend moins hermétique l'approche astronomique, qui peut paraître parfois pointue.

---

123 Michel Corajoud, *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, p.29.

124 Nancy Holt, « Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy », *Leonardo*, vol.21, n° 2, 1988, p.123.

125 Charles Ross, propos extrait du documentaire *A l'ouest, on the wild side,* Manuela Morgaine, 2003.

Comme avec les *Sun tunnels*, il ne s'agit pas ici d'œuvres conceptuelles car elles s'effectuent véritablement, elles sont mises en pratique et expérimentées. Ces espaces sont véritablement des lieux d'observation (au sens scientifique), mettant à l'œuvre des expériences perceptuelles.

Le terme d'expérience doit être compris comme étant une situation dont on fait l'essai, en se référant à *experiri* qui se forme avec la racine *per* signifiant « pénétrer dans ». Effectivement, c'est en expérimentant, en étant complètement immergé dans cet espace abrité que l'on peut être pleinement attentif aux bruits, aux mouvements et à toutes les manifestations extérieures. On oscille entre l'expérience spatiale et l'espace d'une expérience.

Ces lieux d'observation reposent sur trois notions qui sont reliées entre elles : le temps, l'espace mais également l'observateur. On retrouve un espace qui est agi et travaillé par celui qui l'occupe. Car ces lieux d'observation qui, tout en nous gardant à l'intérieur cadrent notre vision vers l'extérieur, nous montrent quelque chose. Et dans le fait même de montrer, l'altérité est alors prise en compte. En effet, comme le suggère Paul Armand Gette : « montrer c'est indirectement matérialiser une distance, parfois c'est un avant toucher. Montrer nécessite la présence de l'autre en tant que public, c'est une recherche de l'approbation, un décor de confortation, un bouclage de l'espace visuel.[126] » L'artiste guide notre perception mais elle reste néanmoins libre. En toute œuvre qui se trouve dans un espace extérieur, et d'autant plus dans un désert, la question de l'échelle se pose. Comme nous l'avons évoqué précédemment, ces lieux d'observation ramènent le paysage à notre échelle, à une proportion humaine. Dès lors, l'individu n'est pas entièrement tourné dans la contemplation de l'extérieur où il aurait tendance à s'oublier mais il prend conscience de lui-même, en ayant à l'esprit qu'il fait partie de ce qu'il observe. Ces observatoires clos effectuent donc un changement d'échelle mais, à un autre niveau, nous font passer d'un espace réel à un espace mental, nous renvoyant à des perceptions plus intérieures.

126 Paul Armand Gette, *Textes très peu choisis – Ecrits de 1964 à 1988*, Paris, Les presses du réel, 1989, p.174.

B) Regard intérieur

Les lieux tels que les observatoires guident notre regard vers l'extérieur, à la recherche d'un horizon, ils nous font sortir de nous-mêmes. Par ailleurs, d'autres lieux favorisent un regard plus intériorisé, qui ne s'éparpille pas et reste contenu. On retrouve cette idée au sein de lieux religieux qui tendent à recréer un monde. Certains espaces intérieurs peuvent véhiculer parfois des connotations spirituelles ou sacrées. En effet, on peut dire que ces lieux dépassent même la religion positive pour atteindre de manière plus générale un certain mysticisme.

B1) Cathédrale

Lorsque nous pénétrons dans une cathédrale, nous pouvons d'emblée ressentir la sacralité du lieu : le silence, la pénombre, les vitraux, les cierges, sont autant d'éléments qui y participent. Les jeux de lumières alliant clarté et obscurité redéfinissent l'espace. Dans la cathédrale, nous ne voyons ni le soleil, ni ce qui se trouve à l'extérieur. De dimension monumentale, elle se situe généralement au cœur de la ville et on peut l'apercevoir de loin grâce à la hauteur de son clocher. Elle constitue, en un sens, le centre d'un univers qu'elle recréé et ainsi, se doit d'être spectaculaire pour pouvoir incarner son aspect sacré. A l'intérieur, nous nous trouvons au sein d'un espace qui est parfaitement maîtrisé et qui nous coupe du monde extérieur afin de nous faire accéder à une certaine transcendance.

Ce procédé s'appuie principalement sur la lumière, elle ne parvient pas directement à l'intérieur de la cathédrale mais elle est travaillée, quasiment recréée. D'un point de vue théologique, la lumière est chargée de force symbolique. Venant du ciel et traversant les vitraux pour pénétrer dans la cathédrale elle est dés lors, chargée de sacralité. Au sein de la cathédrale, nos sens sont éblouis par la luminosité du vitrail, par le feu des cierges, par le scintillement des ors sur lesquels ils se reflètent. La pierre des cathédrales est magnifiée par le vitrail et prend l'aspect de pierres précieuses. La projection lumineuse conduit du matériel à l'immatériel celui qui en contemple les effets. Au sein de ce lieu, notre regard n'est pas libre, il est guidé, structuré par la lumière. Les parois de l'édifice sont transpercées de baies lumineuses qui nous donnent l'impression d'être une source de lumière indépendante. Le verre des vitraux n'est pas transparent mais translucide, ce qui signifie que la source de lumière se trouvant derrière le verre n'est pas aperçue en tant que telle, la lumière est plutôt dispersée de façon continue. C'est alors le verre qui devient ici source de lumière. Il s'agit

d'un lieu de pénombre où elle apparaît, où l'invisible se mêle au visible.

Dans les églises, en particulier gothiques, nous pouvons observer cette notion de verticalité présente dans la nef qui s'élève de plus en plus haut, défiant ainsi les lois de l'équilibre. Dés que nous entrons dans ce lieu, notre regard est projeté vers le haut, vers le ciel. De plus, les piliers qui d'un seul jet partent du sol jusqu'aux retombées des voûtes, soulignent davantage l'élan vertical de l'élévation. L'intérieur de l'édifice donne un rendu aérien et lumineux. La cathédrale incarne les principes de l'architecture sacrée dans la pierre, faisant de cet espace un endroit privilégié de communion entre l'homme et sa réalité cosmique. Ainsi s'établit une relation trivalente entre l'homme, le temple et le monde. La cathédrale occupe une position intermédiaire et agit comme médiatrice entre l'être et le divin. Cette synthèse des trois mondes s'illustre à travers les trois niveaux qui composent l'univers : le ciel la terre et le monde souterrain. D'un point de vue théologique, l'homme est aussi un univers composé de trois parties : l'esprit, l'âme et le corps. Cette partition ternaire se retrouve sur le plan vertical de l'édifice à travers la crypte, le sol et les voûtes. De même que les vitraux s'accordent pour reproduire le modèle de l'univers, ils reconstituent l'arc-en-ciel et ses sept tonalités fondamentales. Ils conservent le caractère clos de l'espace, le regard ne s'échappe pas vers l'extérieur et permet aux fidèles de se recueillir. On retrouve en quelque sorte dans ce schémat un rapport terre-ciel, mais le ciel ici de manière symbolique renvoie au divin.

Cela permet un instant de recueillement, dans une atmosphère méditative qui s'ouvre à la contemplation lumineuse. L'entrée dans le temple est en quelque sorte une entrée dans le corps de l'homme, autrement dit, une introspection. La cathédrale est un lieu d'expérience spirituelle, il n'y a pas de logique concrète invoquée dans ce lieu, mais ce sont les sensations que cet espace, chargé symboliquement, magnifie.

Semblable à l'arbre, la cathédrale perçoit la puissance tellurique, la condense dans sa crypte pour la diffuser dans les colonnes et finalement dans les nefs. Au sein de ce « cosmos » le regard de l'individu ne se porte pas vers l'extérieur, mais il est résolument tourné vers l'intérieur et vers lui-même. Nous faisons alors partie de ce nouveau monde dans lequel nous pénétrons, « Ici ce n'est pas la paroi qui fait la lumière, c'est la lumière qui fait la paroi. Nous n'habitons pas une forme mais un volume. Ce n'est plus l'espace autour de nous qui nous impose notre point, c'est nous même qui créons l'espace et sa forme n'est que la limite où s'arrête notre champ [127]».

B2) James Turrell

127 Paul Claudel, in *Vingt siècles d'architecture religieuse en France* de Leniaud Jean-Michel, Paris, Editions Canopé – CRDP, 2006, p.214.

En évoquant les jeux de lumières formant la création d'un espace, il est difficile de ne pas penser à James Turrell, qui, en particulier avec son projet autour du *Roden Crater*, participe à cette idée de lieux d'observation mais dans lesquels le regard reste contenu. L'intérêt de Turrell se porte principalement sur la lumière et c'est en fonction d'elle et de sa position dans l'espace que nous nous situons à l'intérieur ou à l'extérieur.

Les œuvres de Turrell sont des expériences perceptives et remettent en question notre capacité de croire en ce que nous voyons. « Rien n'est plus difficile que de savoir au juste ce que nous voyons. Il y a dans l'intuition naturelle une sorte de crypto-mécanisme que nous devons briser pour parvenir à l'être phénoménal.[128] » Il nous incite à regarder et à nous interroger sur notre propre perception et sur notre place dans la définition et l'existence de l'oeuvre.

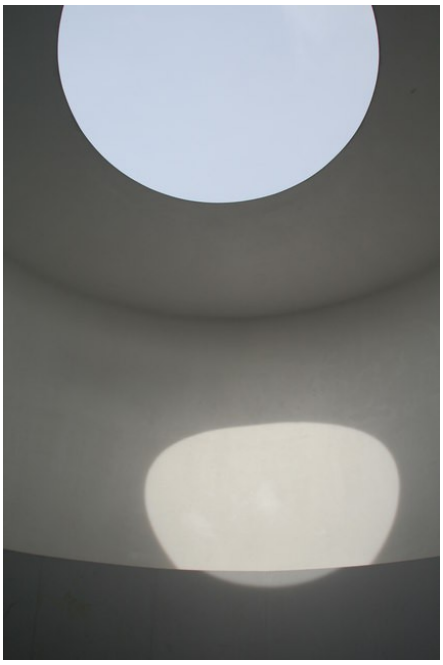
On peut en premier lieu citer ses *Skyspaces*, qui sont des lieux clos ouverts vers le ciel nous obligeant à lever la tête pour le contempler et mêlant ainsi vision intérieure et extérieure. Il s'agit précisément de « découpes de ciel ». « Je travaille l'architecture de l'espace. Je dois trouver le moyen de donner une forme à la lumière ; la forme est un peu comme le châssis d'une toile. Pour moi, l'architecture de la forme est quelque chose qui tend à disparaître. […] les murs […] n'ont pas de significations. Ce qui m'intéresse c'est la forme de l'espace, la forme du territoire, la manière dont on va consciemment l'habiter.[129] » « Turrell met en doute les affirmations de notre regard, son objectivité. La matérialité d'un mur est illusoire, celle de la lumière est tangible, l'œuvre apparemment en volume devient concave. (...) Le sujet de l'œuvre devient la perception mise à nu.[130] » L'architecture est pour l'artiste synonyme de durée et d'immobilité. Il parvient à faire cohabiter ces notions avec la lumière qui, elle, incarne l'éphémère et le changement. En effet, les oeuvres de Turrell imposent souvent un acte de « fermeture » au commencement et ensuite « d'ouverture ».

---

128 Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Tel Gallimard, 1976, p.99.

129 Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Editions de Minuit, 2001, p.77.

130 GALERIE Almine Rech, Rencontres 9 Almine Rech/ *James Turrell, Le regard en suspens,* Almine Rech Éditions/Éditions Images Modernes, Paris, 2005, p.37.



James Turrell, *Skyspaces*, Kielder Water, Royaume-Uni, 1974[131].

Le *Roden Crater* se trouve dans le désert de l'Arizona, le parcours pour parvenir à l'œuvre fait office de rituel nous conduisant à l'expérience de la lumière. La pièce se constitue de douze chambres souterraines ouvertes sur le ciel. On pénètre dans l'œuvre à travers la *Sun* et la *Moon Chamber* où la nuit on peut voir apparaître la lune, à différentes phases, se reflétant sur le marbre blanc. Il s'agit d'un observatoire mais l'artiste s'intéresse aux effets perceptifs et produit des jeux de reflets nous rappelant le procédé de la *camera obscura* employé par Drury dans ses *Chambers*.
Dans le *Roden Crater*, la chambre *East Portal* est circulaire, elle est aménagée d'une banquette en pierre de lave, au centre se trouve un escalier qui nous conduit vers le cratère que l'on confond avec l'horizon. Dès lors, le ciel prend la forme d'une coupole qui surplombe le cratère, tous deux formant ainsi une seule et même sphère.

131 James Turrell, *Skyspaces*, Source: Peter Mcdermott, http://fr.wikipedia.org/wiki/James_Turrell#mediaviewer/Fichier:Skyspace_-_geograph.org.uk_-_743333.jpg.

James Turrell, *Roden Crater*, Flagstaff, Arizona, 1983 (projet inachevé)[132].

Le ciel est ici le matériau principal de l'œuvre et celle-ci dépend entièrement de lui. Dans son ouvrage consacré à l'artiste, Didi-Huberman nous explique ceci : « Le temps se dilate extraordinairement pour que ces œuvres nous puissent devenir visibles. Une telle dilatation n'est pas de notre fait : c'est le ciel lui-même qui en décide – sa manière, ce jour-là, de bien vouloir faire « lever » un crépuscule. Alors, le ciel n'est plus le fond neutre des choses à voir. [133]»

Le terme de chambre n'est pas anodin, il permet aux visiteurs de s'approprier les lieux. En effet, la chambre fait référence à l'intimité, au calme, au repos, au confort. En adoptant cet état d'esprit on accède à un état méditatif, qui nécessite aussi silence et solitude. « Chaque œuvre devient une chambre. Entrez dans cette chambre et vous découvrirez à quel point elle est personnelle, à quel point vous la sentez vivre. Lorsqu'il y a plus de spectateurs, l'œuvre, la chambre, perd son intimité. Nous perdons la possibilité de savourer les secrets de l'ombre. [134]»

Le spectateur se retrouve au sein de ce « lieu d'expériences sensibles confrontant et rassemblant le ciel avec la terre [135]». Ce lieu, par sa puissance et son agencement nous place entre le ciel et la terre, procurant alors des moments intenses, où, voir ne signifie plus « saisir ce qu'on voit », mais devient

132 James Turrell, *Roden Crater*, Source : http://www.high-five-mag.com/james-turrell-my-art-is-about-your-seeing/.

133 Georges Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, p.30.

134 *Ibid*, p.161.

135 *Ibid,* p.75.

l'expérience « d'une sorte d'immanence de l'état de rêve éveillé [136]». Le lieu nous apparaît alors comme une évidence, semblable à l'évidence de nos rêves. L'image du rêve ici ne doit pas être prise comme une image fantasmée mais comme une puissance virtuelle. Le rêve nous offre un lieu sans limites, impossible à mesurer. Mais l'illimité nous est donné à travers le cadre d'une structure architecturale. Celui qui fait l'expérience du *Roden Crater* est immergé dans un espace qui se modifie. En effet, on finit par ne plus distinguer le lieu dans lequel on se trouve et on reste confronté à l'immensité. Ce lieu « proche du ciel » nous conduit vers un état mystique. Il s'agit d'une expérience dans laquelle l'individu a sa place, et cette expérience se fonde autour de lui.

Avec cette œuvre de Turrell comme avec les *Chambers* on tire une sorte de connaissance qui ne peut être transmise puisqu'elle est singulière, car il s'agit d'un acte de vision intime. On peut dire que l'œuvre de Turrell est axée sur la recherche d'une vision intérieure tout en nous proposant de voir le ciel autrement. Cet observatoire astronomique se transforme en refuge de méditation. De plus, dans les *Chambers* ion ne se trouve plus devant l'image mais dedans ce qui produit une forte sensation d'habiter le lieu tout en se focalisant sur une surface.

Dans l'œuvre de Turrell, lorsque nous observons ce qui nous entoure nous contemplons d'une autre manière les phénomènes naturels. L'objet est remplacé par sa représentation comme fin en soi. Il y a cette idée que « l'absence ou l'absent ne peut pas se représenter mais peut se présenter par un lieu vide porteur d'évidence[137] ». Les chambres de Turrell sont délimitées par des choses qui se produisent en dehors d'elles.

L'espace du cratère est un espace puissant, intense et englobant ; l'immersion dans le lieu est alors immédiate. On fait l'expérience d'un temps qui se dilate, celui des phénomènes célestes. Au sein de cette immensité faite de désert et de ciel, nos repères sont brouillés, tout est surdimensionné et doit être envisagé à une autre échelle. L'expérience que l'on fait au sein de cette œuvre est proche d'une certaine idée de sublime qui semble s'exprimer par la démeusure, l'incompréhensible, l'infini, le dépassement des limites de l'humain. On peut éprouver une sensation de vertige nous situant dans un lointain proche car « Le ciel est de toute façon trop loin, il ne nous donnera jamais son détail ou l'intimité de sa texture, et d'un autre point de vue il envahit déjà la pièce, il nous « touche[138] ».

B3) Tadao Andô

Pour atteindre ces états mystiques favorisant l'introspection et la méditation, où le regard devient

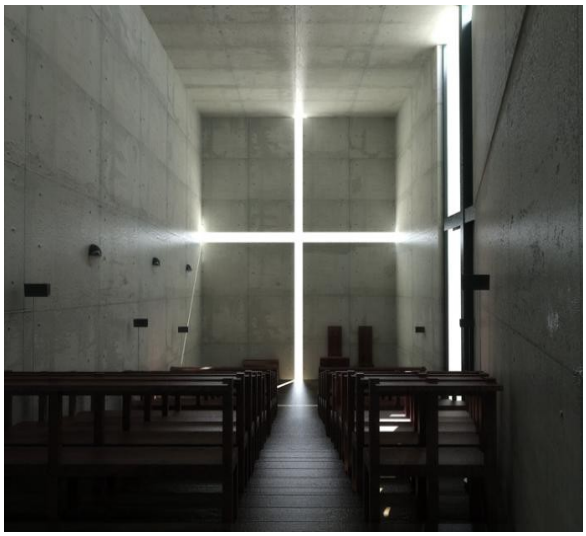
136 *Ibid,* p.36.

137 Martine Bubb, *La Camera obscura. Philosophie d'un appareil,* Paris, l'Harmattan, 2010, p. 410.

138 *Ibid,* p.68.

plus intérieur, il n'est pas forcément nécessaire de se trouver dans des lieux immenses aux caractéristiques extraordinaires. En effet, nous avions évoqué le fait que les jeux de lumière et de perception favorisaient cet état. Un simple matériau peut parvenir à créer cela, par sa force sensuelle et sa qualité réflexive. L'architecte japonais Tadao Andô utilise le béton qu'il considère comme un matériau noble et s'en sert pour sa grande qualité de surface réflexive qui permet ainsi de jouer avec la lumière. Le béton « est le matériau le plus approprié pour réaliser des surfaces créées par des rayons lumineux […] Les murs deviennent abstraits, sont niés, et approchent la limite ultime de l'espace. Leur réalité est perdue, et seul l'espace qu'ils enferment donne un sens de vraie existence.[139] »

Parmi les œuvres de cet artistes, il y a l'église de lumière. Bien évidemment, il s'agit d'un lieu chargé de puissance mystique, mais c'est en toute sobriété que Tadao Andô va le concevoir. L'église se situe dans un endroit un peu dissimulé, elle se constitue de deux bâtiments et on y entre indirectement. Des ouvertures assez larges découpent de manière cruciforme la structure laissant entrer la lumière. Ce lieu, par son minimalisme et sa sobriété, est chargé d'une puissance mystique. Ce vide, cette absence d'ornementation, laissent l'esprit libre de projeter ce qu'il désire. De plus, ces faisceaux lumineux font « exister » les visiteurs pénétrant au sein de l'église, car au commencement elle n'était qu'une boite de béton. Puis Tadao Andô coupe deux lignes dans un des murs. « A ce moment, un rayon de lumière fracture l'obscurité. Mur, sol et plafond, chacun intercepte la lumière, et leur existence est révélée[140] ».



Tadao Ando, *Elgise de lumière*, Osaka, Japon, 1989[141].

139 Henry Plummer, *Architectes de la lumière,* Malakoff, Éditions Hazan, 2009, p.26.

140 *Ibid*.

141 Tadao Andô, *Eglise de lumière*, Source :http://archidesign.mon-blog.net/post/2012/04/20/.

Le béton donne une qualité à l'espace, il est froid, dur, inorganique et tend à disparaître, mais en même temps, sans lui, la lumière au sein de l'espace n'existerait pas. De plus, la qualité essentielle du béton réside dans le fait qu'il s'agit d'un matériau abstrait, ne renvoyant ainsi à aucun matériau naturel. Il peut permettre à l'espace de se dématérialiser et par sa matière pure et sa géométrie il offre à l'esprit humain un lieu méditatif. « Quand la lumière entre dedans, l'espace calme, tranquille est libéré pour devenir un endroit doux, transparent transcendant les matériaux. Il devient un espace vivant qui est un avec les personnes l'habitant. Les murs cessent d'exister, et le corps des témoins est conscient seulement de l'espace environnant. [142]» Il s'agit d'un lieu qui nous permet d'atteindre un état de transcendance, nous faisant oublier sa présence matérielle et laisse notre esprit vagabonder. La couverture, séparée du reste du bâtiment, permet à la lumière de filtrer à l'intérieur en donnant l'impression d'un toit flottant. Ces ouvertures permettent de saisir la lumière mais également l'air. Ce lieu qui peut sembler austère grâce à la lumière naturelle scintille et s'anime, il n'est pas nécessaire d'ajouter des fioritures, l'éblouissement est immédiat. Au-delà de la religion, dans ce lieu une réelle fascination s'opère.

La lumière joue un rôle fondamental dans les œuvres de Tadao Andô, c'est elle qui révèle, mais qui permet aussi de créer des ombres. Car la lumière et l'ombre sont deux entités indissociables dans son architecture. D'ailleurs, c'est pour cela qu'il utilise de manière récurrente des fenêtres basses afin de créer une lumière plus diffuse ce qui permet de faire pénétrer plusieurs degrés de luminosité et d'obscurité faisant ainsi cohabiter des « ombres lourdes » et des « lumières légères ».

Rien ne saute au yeux, tout se révèle au travers du prisme de la lumière indirecte caressant les différents matériaux et plaçant sous des projecteurs doux et éphémères des détails jusque là en sommeil.

Avec cette conception architecturale que défend ici Tadao Andô, l'idée serait de retrouver dans l'architecture moderne urbaine une lisibilité spirituelle. Ses architectures jouent avec nos sensations, créant des atmosphères qui varient avec le temps.

La perception et le sentiment de nature sont fédérateurs dans la culture japonaise et l'on remarque que le contact avec la nature est omniprésent dans les œuvres de l'architecte. Il se fait par des ouvertures, l'esprit de celui qui occupe les lieux est donc relié à elle.

L'eau peut également constituer des jeux de perceptions, des reflets : il faut aussi garder à l'esprit que c'est un symbole spirituel important dans la culture japonaise. L'eau est un support méditatif idéal, elle réfracte la lumière et change ainsi, au fil de la journée et des saisons, les couleurs.

---

142 *Ibid,* p.30.

En fonction du temps, l'eau peut devenir une surface miroitante qui étend la structure de la construction. « Pour les Japonais, l'eau n'est pas seulement ressentie en termes de présence physique, mais aussi en termes spirituels. Par exemple, il existe une expression selon laquelle nous pouvons oublier le passé en le jetant dans l'eau. Par conséquent, dans mon architecture, l'utilisation de l'eau est une tentative d'apporter une dimension spirituelle directement reliée à la philosophie et à la tradition japonaises[143] » Il s'agit d'un symbolisme universel.
Par le médium de l'architecture, Andô souhaite réintroduire les valeurs que l'on peut trouver dans la vie quotidienne : « Ce que j'entends […] par « vie quotidienne » n'est pas saisissable en surface mais renvoie à une vie forte et simple, remplie du sentiment de l'existence. [144] »

C) Camera obscura

Les *Chambers* de Drury sont des lieux d'observation, mais il s'agit d'une observation un peu particulière car c'est l'image projetée par la *camera obscura* que nous regardons. C'est une observation indirecte des éléments extérieurs que nous propose Drury. Il serait donc intéressant de revenir sur le dispositif de la *camera obscura* afin de comprendre quel type d'observation elle implique.
La *camera obscura* engendre l'expérience de l'enfermement dans l'obscurité suivie de l'apparition plus ou moins progressive de la lumière. Il s'agit d'une expérience aussi bien spatiale que temporelle. L'image surgit de manière imprévisible, comme dans la mémoire.
A l'origine, la chambre noire était une chambre obscure, totalement noire, si ce n'est un petit trou pratiqué dans l'un des murs. Tout objet brillant éclairé, placé derrière ce mur, voyait son image en négatif inversée projetée sur la face opposée de la chambre. D'après Caroline Chik, ce dispositif existe sous deux formes : la *camera obscura portabilis*, une sorte de boîte à dessiner qui donnera lieu à l'appareil photographique et la *camera obscura immobilis* une forme portative miniaturisée de la *camera obscura* . Cette « chambre obscure immobile » donnait à voir une image produite par une projection lumineuse directe. Elle formait le dispositif originel « immobile montrant des images en mouvement[145] ». Ce type de projection permet de rendre compte d'une image mouvante mais inversée.
L'inventeur de la *camera obscura* serait Alhazen un physicien arabe du Xeme siècle. A cette

143 Interview avec Tadao Andô, Osaka, 22 octobre 1996, cité in Philip Jodidio, Tadao Andô, Taschen, Köln, 1997, p.45

144 Yann Nussaume, *Tadao Andô et la question du milieu*, Paris, Le Moniteur, 2000, p.187.

145 Caroline Chik, *L'image paradoxale: fixité et mouvement*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p.29.

époque, l'appareil n'était utilisé qu'à des fins scientifiques, en particulier pour observer les astres ou pour analyser la perception. En premier lieu, elle est donc utilisée au même titre qu'un observatoire et reste très longtemps liée à l'astronomie. Alhazen qualifie l'image apparente dans la chambre noire de: « *quasi-picturae »* . Cette expression est intéressante dans le sens où l'image projetée serait lacunaire et n'obtiendrait sa forme aboutie que dans l'esprit. Il s'agit donc là d'une expérience exclusivement subjective car ce type d'image « ne peut pas exister dans un espace public: personne ne peut se tenir autour d'elle et l'observer, c'est pourquoi ces quasi-images peuvent être comparées par certains côtés aux images « latentes » d'un film qui n'auraient pas été développées. [146]» D'autre part, cette expérience peut se montrer également a-subjective dépossédant l'observateur de sa propre vision. Nos repères sont alors bouleversés et l'on peut éprouver l'étrange sensation que ce sont les choses projetées qui nous regardent.

Les *Chambers* constituent des lieux de représentation, l'image projetée n'est en fait qu'un support qui permet à notre esprit d'accéder à d'autres représentations.

De nombreux auteurs se sont servis de la chambre noire comme modèle pour illustrer où se situait la place de l'entendement. Elle est souvent prise comme exemple pour expliquer l'image rétinienne produite par la vision dite naturelle car elle se donne inversée. De plus, on l'utilise comme métaphore de l'espace intérieur de la conscience car elle intériorise le spectacle de l'extérieur immédiat.

Au sein de la chambre, on ne distingue pas de séparation nette avec l'extérieur. Il s'agit d'un espace « qui s'étend aux proportions d'un monde où l'être intérieur se reconnaît d'être exposé à tout ce qu'il n'est pas [147]».

Rodney Graham est un artiste qui utilise le procédé de la *camera obscura.* Son œuvre *Camera Obscura Mobile*, est un fiacre dans lequel le spectateur prend place et, une fois dans le noir, se dessine devant lui une image au format circulaire et surtout, jamais fixe. On assiste à une captation toujours mouvante de la nature, des arbres environnants remués par le vent, des ombres spectrales, mais aussi des gens qui passent, tout en étant à l'envers. A la suite de ce projet il a exposé ses photographies issues de la *camera obscura* et notamment sa série des grands arbres. Ainsi, l'artiste nous donne à voir l'image telle qu'elle s'imprime dans la rétine avant que notre cerveau ne la redresse. Ces photographies nous donnent l'impression que les arbres sont en suspens entre ciel et terre. Ils apparaissent comme suspendus dans le paysage, en lien avec l'interrogation de l'artiste sur les dispositifs de perception de l'art. « Rodney Graham inverse l'image du signe et de la pensée cartésienne qui inscrit le visible dans le registre de l'optique et de la géométrie où le corps humain

146 Martine Bubb, *La camera obscura. Philosophie d'un appareil,* p. 67.

147 Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2*, *Mots Images,* Paris, P.O.L, 1999, p. 303.

n'est plus qu'une machine à voir. Il montre que la perception est une expérience qui engage le corps et donc la subjectivité de la vision qui est ici fragmentée, éclatée en différents points de vue. Chaque arbre est ainsi à la fois générique et particulier, à la fois signe abstrait et mémoire de notre enracinement dans les affects de l'enfance.[148] »

Rodney Graham, Cedars, Stanley Park. 1991-1993. Taille réelle :343 × 425[149].

C1) La chambre

La *camera obscura* est appelée également chambre noire. Ce terme est intéressant car il évoque à la fois un appareil et la chambre à coucher. Celle-ci fait alors appel à un imaginaire mystérieux fait d'obscurité, de rêves, de sommeil, d'inconscient. La chambre est d'emblée un lieu privé et, comme nous le signale Bachelard, la chambre devient notre chambre. Dans un premier temps, cette chambre noire nous fait ressentir un très grand vide. Puis, c'est grâce à une infime lumière que la vision devient alors possible ; la pénombre est alors nécessaire pour que l'on puisse voir l'image et nous avons besoin d'un certain temps d'attente pour que nos yeux finissent par s'habituer à cette faible luminosité. La *camera obscura,* contrairement au système perspectif, n'est pas un appareil de transparence et de netteté mais d'obscurité. Cela peut paraître contradictoire car on s'accorde à penser que pour mieux voir une bonne luminosité est nécessaire ; or ici c'est la pénombre.

Les chambres peuvent être des lieux de refuge à l'intérieur desquels on éprouve une fusion entre le

148 Arielle Pelenc, in *Trafic*, Frac Haute-Normandie : Manuel 1994-1998, Sotteville-lès-Rouen, 1998, http://www.frachautenormandie.org/collection/presthematique.php?id=6.

149 Rodney Graham, Source :http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=827.

lieu et la projection de sa pensée. La chambre passe rapidement de l'espace à l'image, ses murs disparaissent et elle ne devient plus qu'une représentation mentale. De plus, la chambre noire était considérée comme lieu de vérité, mais il s'agit d'une vérité mystifiée par son processus.

D'autre part, on peut penser aux installations d'Abelardo Morell qui projette dans des chambres à coucher ses photos inversées prises avec une *camera obscura*, créant ainsi un jeu de mise en abyme. Bien que l'image ici soit fixe et ne nous donne qu'une version affaiblie de l'expérience, on peut néanmoins éprouver une émotion semblable à celle que l'on éprouverait à l'intérieur de la *camera obscura*. Des images de paysages, d'horizons renversés viennent ainsi tapisser la chambre, elle devient un lieu propice à la rêverie et au voyage. Ici c'est moins son fonctionnement qui est mis en valeur que sa notion de lieu. On parvient à une perception haptique, on se situe moins dans la distance mais dans la proximité entre le corps et l'image. On a alors l'impression de posséder le don d'ubiquité dans le fait de pouvoir toucher ce qui est à distance. Il y a l'idée que le monde pénètre dans la chambre.

Aberlardo Morell, photographie prise avec la *camera obscura* du pont de Brooklyn dans une chambre, 1999.

Son travail s'appuie surtout sur les effets de lumière que l'on retrouve dans le dispositif, cette lumière qui suggère un conflit entre la réalité perçue et son reflet secret, immatériel. On capte avec la camera obscura l'image de ce qui disparaît sans cesse, donnant lieu à une mélancolie latente, lumineuse.

La lumière prime sur la matière. De même qu'en peinture la lumière produit l'effacement, le voilage, elle permet de « présenter l'irreprésentable ». Monet rejoint cette idée lorsqu'il affirme que ce qu'il veut « peindre, dans ses paysages d'eau c'est l'air, la lumière et l'interstice des choses [150] ».

150 Martine Bubb, *La camera obscura*, p.412.

C2) Temps et mouvement

Avec le procédé de la *camera obscura*, le monde semble se transformer sous nos yeux en image et l'image reflétée peut paraître parfois plus réaliste que l'objet d'origine. L'appareil permet d'exhiber l'écart existant entre les choses et leur représentation. Bien que l'image optique produite par la *camera obscura* nous donne à voir des fragments de réel, elle n'en est pas moins artificielle. C'est ce qui fait son intérêt, elle ne se réduit pas à représenter de manière fidèle ce qui l'entoure mais son cadrage et ses déformations nous éloignent de l'objet initial et lui accordent une autre valeur.

De plus, la *camera obscura* agit comme un filtre, elle sélectionne, opère un tri et nous donne à voir par la lumière solaire. Elle absorbe une part du monde. Mais il ne s'agit pas de quelque chose de néfaste car le monde extérieur peut avoir parfois trop de données difficiles à appréhender. D'autre part, on aurait tendance à croire que la projection de l'image est considérée comme une pâle copie de l'objet projeté, nous éloignant même de celui-ci. On constate avec les *Chambres* que c'est l'effet inverse qui se produit : à travers l'image projetée il semblerait que ce soit la quintescence de la présence de l'objet qui apparaisse.

L'image des nuages des *Cloud Chambers* renvoie bien aux nuages qui survolent la chambre mais notre pensée peut projeter sur eux tout autre sorte d'objet. Il s'agit d'une sorte de va et vient incessant entre les images qui renvoient à notre pensée mouvante et le dispositif même de la chambre qui conditionne notre pensée. C'est ainsi que deux niveaux de réalité se rencontrent « d'un côté une architecture, un espace concret, de l'autre un espace de pensée [151]».

Par ailleurs, il est utile de signaler que les *Chambers*, qui ont l'aspect de cabanes, sont des lieux d'observation car si l'on se réfère à Freud il définit les cabanes comme des « lieux psychiques » les comparant à des microscopes ou à des appareils optiques.

Il semblerait que la *camera obscura* n'ait pas d'emprise sur celui qui l'occupe, d'ailleurs, elle ne crée pas de « sujet » car on peut être deux dans une chambre noire. En effet, la *camera obscura* laisse le spectateur libre d'aller et venir; il n'est pas happé par l'image, ni assigné à une distance déterminée. De plus, ce dispositif est propice à la contemplation, il n'est plus question d'être dans l'impatience de ce qui va arriver ensuite, le spectateur ici demeure pensif devant la même image qui évolue. On se retrouve alors « retranché » du monde et non pas en « prise sur le monde » car, pour que l'on puisse voir ce qui se passe sur l'écran, on doit tourner le dos au phénomène réel. Il y a un double renversement à la fois de l'image et du regard.

---

151 Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2,* p.297.

De plus, le regard du spectateur est d'autant plus détaché qu'il n'y a pas d'effet trompe l'œil. Les rouages et les mécanismes de la *camera obscura* ne sont pas cachés, ils s'exposent plus ou moins ouvertement à travers l'image-reflet noyant les figures dans le fond de l'écran. En nous exhibant ses rouages, la chambre noire nous montre comment la vision se saisit en elle-même.

Dans quelle temporalité la *camera obscura* nous insère-t-elle?

L'image ne se situe plus dans un « ça a été » barthésien mais dans un « c'est » (car c'est véritablement en train de se passer), ce dont l'observateur est le témoin. Il voit l'image se former présentement devant lui. En effet, elle produit une image directe du réel, fournissant ainsi une preuve du visible.

Pour qualifier la temporalité à laquelle appartient la *camera obscura* on ne peut pas parler de durée, ni d'instant mais plutôt de « moment » comme le souligne Raymond Bellour « Le moment devient ainsi par excellence une image vacillante, à jamais dilatée et comme toujours arrêtée [152] ». Au sein de ce processus, le monde semble se transformer en images. C'est également en ce sens que Martine Bubb nous dit qu'au sein du dispositif « on a le sentiment de « voir le temps passer », de le voir s'écouler et en même temps de le voir comme « à l'arrêt » car on est fixé sur une image, même mouvante.[153] » Il s'agit d'un temps improbable, mi-perçu du dehors, mi-vécu du dedans, qui s'articule sur une structure double entre distraction et concentration.

L'image est en quelque sorte dans un état de veille, c'est à dire qu'elle n'est pas inanimée mais il faut un certain temps pour s'apercevoir de son évolution. Cet état, comme le relève Caroline Chik, peut être comparé au développement de certains végétaux : « Outre leur apparente immobilité, les êtres végétaux peuvent connaître un état de dormance. La dormance en tant que repos, vie ralentie de certaines plantes, caractérisée par un arrêt de croissance alors que les activités physiologiques se poursuivent [154]».

Le mouvement que la *camera obscura* produit est un mouvement interne, il se situe au cœur de l'image, le cadre, lui, reste immobile. L'image n'est non pas mobile mais véritablement vivante. Pour la qualifier on pourrait parler de flux car celle-ci défile sans être arrêtée, il n'y a pas véritablement de début ni de fin. De plus, la *camera obscura* « n'engendre qu'une image éphémère du réel coexistant, une image qui ne saurait aucunement être fixée, si ce n'est d'une façon indirecte... [155]»

Cette image ne répond pas à une norme : elle n'est jamais nette, jamais parfaite, elle déborde du

---

152 Raymond Bellour et Jean-Louis Boissier in *Moments de Jean Jacques Rousseau,* Paris, Ed. Gallimard, 2000, p. 30.

153 Martine Bubb, *La camera obscura*, p. 282.

154 Caroline Chik, *L'image paradoxale,* p. 253.

155 *Ibid*.

cadre, elle frémit. Elle répond à une impression d'images fixes mais en mouvement, semblable au paradoxe d'avancer en reculant. Il s'agit d'une sorte de flux, de tiraillement qui nous place dans un état assez inconfortable, car il n'y a pas de focalisation du champ comme dans la perspective. Mais l'image ne se présente pas comme étant fade, elle donne l'impression d'être en relief. Cependant, la *camera obscura* permet une vision à champ élargi qui autorise une approche parcellaire de l'image tout en accordant de l'importance aux détails et permettant deux types de perception à la fois périphérique et focalisée.

En définitive, l'image de la *camera obscura* est proche de la réponse que donne Raymond Bellour lorsqu'on lui demande : « Comment arrive-t-on à des images pures? » Il répond : « sans bruit, sans musique, sans mots, rien qui les accompagne. [...] Des images qui bougent mais d'un mouvement singulier, animées de leur force propre[156]. »

Il ne faut pas oublier que, malgré tout, cette image n'échappe pas au temps, loin de là, mais semble en figurer l'échappement. Elle se situe entre présent et passé, entre actuel et virtuel. Elle pourrait se situer dans l'intervalle, dans l'« entre-temps ».

Chris Drury, *Cloud Chamber for Trees and Sky*, image projetée à l'intérieur de la chambre. Museum Of Art, Caroline du Nord, Etats-Unis, 2003[157].

156 Raymond Bellour, *L'Entre-Images 2,* p.234.

157 Chris Drury, *Cloud Chamber*, Source : http://chrisdrury.co.uk/cloud-chamber-for-the-trees-and-sky/

Conclusion

A travers cette étude centrée sur l'idée du dedans et du dehors et sur l'exemple des *Chambers,* nous avons pu constater que les abris et cabanes sont des espaces appartenant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur. Ils continuent à nous abriter mais en même temps ils nous exposent à la nature. Le rapport intérieur-extérieur est brouillé, de même qu'une séparation nette entre le dedans et le dehors perd sa pertinence remettant ainsi en cause les notions de seuil, limite et frontière. On peut dire que les abris sont de véritables lieux de passage car les occupants n'y demeurent pas et leur architecture n'est pas conçue pour perdurer. Au sein de ces édifices, il y a une réciprocité engagée avec les occupants et une influence mutuelle. Ces abris changent notre comportement, notre rythme, notre manière d'être « soi ». On peut les considérer comme étant des lieux initiatiques, à travers lesquels on effectue un apprentissage voire un réapprentissage de ce qui constitue les besoins essentiels de la vie, pour une vie bonne.

Par ailleurs, ce déplacement du dedans et du dehors nous a amenés à l'étudier de manière plus vaste au sein de l'architecture, proposant alors l'idée d'une architecture mouvante et flexible, comme le tissage qui repose sur un système de jeu de forces et qui s'éloigne ainsi de l'architecture stéréotomique. Il s'agit d'une architecture poreuse et perméable, qui peut permettre au vivant de s'immiscer et de donner un souffle à l'édifice. En étudiant la réflexion de Tim Ingold sur l'agencement de la hutte conique, nous nous sommes placés dans une relation terre-ciel au sein de laquelle l'individu a sa place et prend part au monde.

Avec l'exemple des architectures vernaculaires on a pu s'apercevoir qu'elles possèdent une réelle cohérence avec le milieu dans lequel elles se trouvent et avec les envies et désirs des habitants, replaçant l'homme au cœur des préoccupations. C'est l'idée d'une architecture qui ne renvoie pas à une admiration ou à la contemplation mais plutôt à un endroit dans lequel on peut se retrouver, créant une rencontre entre un espace réel et un espace mental.

Enfin, nous nous sommes intéressé aux lieux d'observation qui nous placent dans des endroits clos afin de pouvoir apprécier ce qui nous entoure. Nous avons évoqué la notion de point de vue, de paysage et d'horizon en dépassant cette scission qui place d'emblée l'homme face au paysage mais en l'intégrant dans celui-ci. C'est ce que les *Chambers* parviennent à faire en faisant naître le paysage de l'intérieur, permettant la projection de l'intime, de la mémoire, du souvenir. Nous avons pu nous rendre compte que le cadrage permettait une certaine lisibilité du paysage, en nous faisant voir les détails que l'on ne saurait discerner. On a pu constater que certains lieux favorisaient un regard cette fois-ci plus intérieur, plus contenu, ne nous donnant pas à voir l'espace environnant mais privilégiant un repli sur soi-même. Nous avions pris en exemple des espaces religieux ou propices à un état méditatif tel que le *Roden Crater* de Turrell. Ces lieux nous coupent du monde

extérieur pour recréer un autre monde mais qui tend à être dépassé de manière transcendantale, nous faisant passer du monde matériel au monde immatériel.

Nous avons étudié l'appareil optique : *camera obscura,* qui est l'élément constitutif des *Chambers* de Drury. Ce dispositif nous propose une expérience aussi bien spatiale que temporelle, nous situant « dans » l'image projetée. Elle nous permet ainsi de dépasser toute scission entre le dehors et le dedans, puisque l'intérieur est condition même de ce dispositif qui projette l'image d'un objet extérieur. Cette projection nous permet d'échapper au lieu dans lequel on se trouve, c'est une évasion de l'esprit. Lorsqu'on demande à l'artiste quelle est la différence entre regarder le ciel en levant les yeux et voir l'image du ciel dans la chambre il répond que la différence est immense : « L'image est transformée, un peu floue, plus voilée, comme un vieux film ou un rêve, l'image ressemble plus à un souvenir[158] ».

En dépassant cette séparation entre intérieur et extérieur comme le font les *Chambers*, l'homme parvient à retrouver sa place au sein de la nature. Il ne la regarde pas comme extérieure à lui, il en fait partie prenante. La nature n'est pas devant, elle n'est pas un objet, mot qui en latin désigne quelque chose qui se trouve en face de nous. Il s'agit d'une relation à la nature qui n'est, non pas objectivante, mais esthétisante car notre expérience au monde se fait principalement de manière sensible. Dès lors, penser la nature revient pour l'homme à réfléchir sur lui-même.

D'autre part, dans les *Chambers*, pour pouvoir vivre l'expérience pleinement, une certaine disposition est requise, notre être doit se trouver dans une sorte d'immobilité, dans un état contemplatif, dans un ralentissement de la vie. Autrement dit, il faut sortir de l'agitation quotidienne du réel pour pouvoir vivre cette expérience esthétique qui nous propose une existence faite de rêves, faisant défiler devant nous un paysage dépaysant, nous donnant l'impression d'un voyage immobile. Les nuages rendent le paysage vivant. Dés lors, nous ne l'avons pas évoqué jusqu'à présent mais le silence semble être requis pour parvenir à cet état, car le bruit du monde fait irruption et rompt l'expérience. « Rien ne suggère comme le silence le sentiment des espaces illimités.[...] Les bruits colorent l'étendue et lui donnent une sorte de corps sonore. Leur absence la laisse toute pure et c'est la sensation du vaste, du profond, de l'illimité qui nous saisit dans le silence.[159] »

---

158 Chris Drury, *Silence, art,espace*, p120.

159 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, p55.

Bibliographie

ALEXANDER Christopher, *De la synthèse,de la forme, essai,* Paris, Dunod,1976.

AVOCAT Charles, « Approche du paysage ». In: *Revue de géographie de Lyon*. Vol. 57 n°4, 1982

BACHELARD Gaston : *La Terre et les rêveries du repos,* Paris, 2eme Ed, Corti Les Massicotés, 2010

La poétique de l'espace, Paris, Éditions PUF, 11ème Ed. 2012

BAUDELAIRE Charles, *L'étranger* dans *Petits poèmes en prose* I, 1869, Paris, Pocket classique, 2009

BELLOUR Raymond, *L'Entre-Images 2*, *Mots Images,* Paris, P.O.L, 1999

BELLOUR Raymond et BOISSIER Jean-Louis *Moments de Jean Jacques Rousseau,* Paris, Ed. Gallimard, 2000

BESSE Jean-Marc, *Habiter : un monde à mon image*, Paris, Flammarion

BOUTINET Jean-Pierre, « A propos du projet de paysage, repères anthropologiques », dans *Les Carnets du paysage* n°7

BUBB Martine, *La camera obscura. Philosophie d'un appareil,* Paris, l'Harmattan, 2010

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, P.U.F, 3ème Ed. 2004

CHIK Caroline, *L'image paradoxale: fixité et mouvement*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011

CORAJOUD Michel, *Le paysage c'est l'endroit où le ciel et la terre se touchent*, Paris, Actes Sud Nature, 2010

DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, *Mille Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2,* Paris, Editions de Minuit, 1980

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Editions de Minuit, 2001

DRURY Chris, *Silence, Art, Espace*, Paris, Catleya Éditions, 1998

GAVARD-PERRET Jean-Paul, *Le paysage et la question du regard*, Taulignan, Aleph, 2003

GETTE Paul Armand, *Textes très peu choisis – Ecrits de 1964 à 1988*, Paris, Les presses du réel, 1989

HEIDEGGER Martin *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1990.

HUVENNE Nathalie, « L'abri premier, de Vitruve à Nils-Udo », *Cahiers des études anciennes*, XLVIII, 2011

HAACKE Hans, janvier 1965. Cité dans Colette Garraud, *L'Idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994

HOLT Nancy, « Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy », *Leonardo*, vol.21, n° 2, 1988

INGOLD Tim : *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, Zones sensibles, 2013

Une brève histoire des lignes, Bruxelles, Zones Sensibles, 2011

JACKSON John Brinckerhoff, *A la découverte du paysage vernaculaire*, Paris, Actes Sud Nature, 2003

KECK Frédéric, *Lévi-Stauss et la pensée sauvage*, Paris, PUF, 2004

LE CORBUSIER, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'unrbanisme*, Paris, Altamira, 1997

LENIAUD Jean-Michel,*Vingt siècles d'architecture religieuse en France*, Paris, Editions Canopé – CRDP, 2006

LÉVI-STRAUSS Claude, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962,

VON MEISS Pierre, *De la forme au lieu*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1986

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Tel Gallimard, 197

NEDER Federico, *Les maisons de Fuller ,* Paris, Infolio, 2009

NICOLAS Laurence, « Habiter le Temporaire », *Techniques et Culture* N°56, Paris - Édition de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011

NUSSAUME Yann, *Tadao Andô et la question du milieu*, Paris, Le Moniteur, 2000

PEREC Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974

PETIT Alain, « L'habitude d'habiter : pour une archéologie de l'architecture » dans *Donner l'habiter* (ouvrage collectif), Clermont-Ferrand, Ecole d'architecture de Clermont-Ferrand, 1990

PITTE jean-Robert, *Histoire du paysage français : de la préhistoire à nos jours*, Paris Tallandier

PLUMMER Henry, *Architectes de la lumière,* Malakoff, Éditions Hazan, 2009

RAPOPRT Amos, *Pour une anthropologie de la maison*, Paris Dunod, 1973

ROGER Alain, *Court traité du paysage,* Paris, Gallimard, 1997

RYKWERT Joseph, *La maison d'Adam au paradis*, Paris, Éditions du Seuil, 1976

SEMPER Gottfried, *Du style et de l'architecture : écrits, 1834-1869,* Marseille, Editions Parenthèses 2007

SLOTERDIJK Peter, *Bulles*, Paris, Éditions Pauvert, 2002

TIBERGHIEN Gilles A., *Notes sur la nature, la cabane et quelques autres choses*, Paris, Éditions du Félin, 2005

Nature, Art, Paysage,Arles, Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage

/ Centre du Paysage, 2001

THOREAU Henry David, *Walden ou la vie dans les bois*, Paris, Éditions Gallimard, 1922

VON UEXKÜLL Jacob, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Agora pocket, 2004

WINNICOTT, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 2004

Filmographie :

MORGAINE Manuela, *A l'ouest, on the wild side,*, 2003.

HUZINGER Robin, *Eloge de la cabane*, 2003

Cites visités :

www.ananasamiami.com/2011/07/sun-tunnel-by-nancy-holt.html

http://chrisdrury.co.uk/sky-mountain-chamber/

*www.alpes-haute-provence.com/sites/default/files/dprefuge**dart**.pdf* .

http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/livre2.htm

http://www.francoismechain.com/textes-auteurs/les%20limites%20de%20loeuvre.pdf.

http://www.aaycock.com/sculpture1970.html.

http://virtualsacredspace.blogspot.fr/2012/03/giuliano-mauri-cathedral-bergamo-italy.html,

http://citevegetale.net/08.html.

http://carlacapeto.wordpress.com/2010/11/05/buck-fuller/

http://pups.paris-sorbonne.fr/files/Reves-pierre-bois_2010-11-08_ARCHISCOPIE.pdf.

http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.fr/2011/05/chaneac-le-manifeste-de-larchitecture.html.

http://planchesdecontacts.blogspot.fr/2010/04/pirate-en-1970-marcel-lachat/.

http://www.espacetemps.net/document1138.html.

http://leportique.revues.org/2626

http://fr.wikipedia.org/wiki/Couvent_Sainte Marie_de_La_Tourette#mediaviewer/Fichier:La_tourette-_arq._Le_Corbusier.jpg.

http://fr.wikipedia.org/wiki/James_Turrell#mediaviewer/Fichier:Skyspace_-_geograph.org.uk_-_743333.jpg.

http://www.high-five-mag.com/james-turrell-my-art-is-about-your-seeing/.

:http://archidesign.mon-blog.net/post/2012/04/20/Tadao-Ando-Eglise-de-la-lumi%C3%A8re,

http://www.frachautenormandie.org/collection/presthematique.php?id=6.

http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=827