



**HAL**  
open science

## Concertando, architecture et musique : la matérialité de deux arts... matrice sensible du singulier

Carmina Chauveau

► **To cite this version:**

Carmina Chauveau. Concertando, architecture et musique : la matérialité de deux arts... matrice sensible du singulier. Architecture, aménagement de l'espace. 2011. dumas-01807328

**HAL Id: dumas-01807328**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01807328>**

Submitted on 4 Jun 2018

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

*Une réflexion en musique*

1. CONCIERTO DE ARANJUEZ  
Joaquín **Rodrigo**

*Comment l'étude croisée du lien que l'architecture et la musique entretiennent avec les hommes peut-elle faire avancer la pratique architecturale... en libérant l'émergence du singulier ?*

Comparer les arts entre eux : un exercice auquel nous nous sommes toujours adonnés, tantôt succombant aux évidences les plus naïves, tantôt en s'en remettant à des considérations de *temps* et d'*espace*, ces dimensions fondamentales prétendument irréconciliables.

Ce travail propose de replacer au coeur de la réflexion l'*humain*, cet être fait de chair et d'une peau qui vibre lorsqu'il entre en résonance avec la musique ou les lieux, tant sont nombreuses les énergies et émotions qui sommeillent dans ce monde qui nous entoure...

3. QUATOR à CORDES n°8 en ut mineur (op. 110)  
Dmitri **Chostakovitch**

L'architecte peut-il les tirer de leur torpeur pour révéler les liens intemporels qui unissent les hommes aux lieux, aux éléments, aux étoiles?

# Concertando

**ARCHITECTURE ET MUSIQUE —  
la matérialité de deux arts... matrice sensible du singulier**

*Carmina Chauveau*

## I. GÉNÉALOGIE

1. Des liens fraternels entre architecture et musique p.13
2. Flux et renouvellement p. 33
3. Harmonie et rapports p. 45
4. Les écueils de « l'esthétique comparée » p. 61

## II. L'ENRACINEMENT CHARNEL DE L'ART

1. L'aura temporelle des œuvres d'art p. 77
2. L'expérience physique p. 90
3. Figures p. 100

## III. MÉMOIRE ET IDENTITÉ

1. L'appel au voyage des résonances p. 123
2. L'expérience partagée p. 141
3. Le musicien et l'architecte p. 162

# CONCERTANDO

## ARCHITECTURE ET MUSIQUE — la matérialité de deux arts... matrice sensible du singulier.

Ou comment l'étude croisée du lien qu'entretiennent ces deux arts avec les hommes peut faire avancer la pratique architecturale en libérant l'émergence du singulier.

Ecole nationale supérieure d'architecture de Nantes  
Mémoire de Master

\*

Remerciements à Jean Lévêque, philosophe,  
et Toufik Hammoudi, architecte.

Soutenance le 29 juin 2011

\*

Carmina Chauveau

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

*À Simon, pour sa présence  
À Herminio, et son absence*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE LYONS  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## AVANT-PROPOS

Un mémoire d'école — le cadre académique et la latence qu'il autorise ont permis aux intuitions qui m'animaient de se déployer librement pour nourrir des réflexions sur ces deux domaines qui me « polarisent » : l'architecture et la musique.

J'ai saisi cette opportunité pour réveiller des interrogations qui s'étaient glissées dans les plis et replis d'un parcours sinueux avant l'entrée dans cette école, puis trop linéaire ces trois dernières années... jusqu'à ce que lui redonne mouvement et relief la rencontre avec deux professeurs, J. Lévêque et T. Hammoudi. Oui, il *est* possible de questionner les notions de fond que convoquent le fait d'habiter et l'acte de construire. N'est-il pas même indispensable de *penser* avant de s'engager dans la pratique ?

Ceci n'est pas un travail de « recherche » à proprement parler : je n'ai pas ouvert d'archives, pas plus que je n'ai écumé les bibliothèques ni réalisé d'entretiens ou arpenté le monde équipée d'un micro, d'un diapason ou d'un décimètre. Je suis restée au chaud dans mon bureau-bibliothèque, entourée de lectures merveilleuses qui m'ont nourrie tout cet hiver. J'ai discuté avec mes proches. Questionné mes intuitions. Sondé mon être le plus intime.

Ce mémoire est donc un travail de réflexion. A la fois très théorique et très personnel, dont la modeste forme —un dialogue— attestera de son absence de prétention à assener des vérités. Je souhaite néanmoins qu'il jette les jalons de réflexions futures et de ma pratique du métier d'architecte.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



*Problématique : Comment l'étude croisée du lien qu'entretiennent ces deux arts avec les hommes peut-elle faire avancer la pratique architecturale en libérant l'émergence du singulier ?*

## INTRODUCTION

Comparer les arts semble avoir été **un exercice obligé** depuis l'aube de notre civilisation. Qu'ils soient séparés en *trivium* et *quadrivium* (Rome, Moyen-âge), organisés en pyramide (Hegel) ou triés selon une infinité de critères, les arts n'ont cessé d'inspirer les penseurs occidentaux. L'enthousiasme insufflé par cet exercice intellectuel ne prémunit pas pour autant contre les difficultés qu'il soulève (simplifications, métaphores et fétichismes divers). Dans la lignée de cette tradition, ce travail s'en tiendra donc à **mettre en évidence les correspondances sensibles** entre l'architecture (la discipline que j'ai choisie) et la musique (de prime importance dans ma famille), non pas en suivant une méthode systématique, mais **en se replongeant dans les sources méditerranéennes** des deux arts et en montrant de quelle manière ils ont accompagné l'évolution de nos sociétés.

C'est **l'être humain** que je souhaite replacer au centre de la réflexion, aussi bien en tant que membre d'un groupe social, mais aussi et surtout en tant qu'individu doué de sensibilité et d'émotions. Mon intuition est que les œuvres d'art qui véritablement nous émeuvent participent d'une dimension éminemment sensible, voire charnelle –loin de l'emprise d'une raison impérieuse, n'en déplaise à Kant–. C'est ainsi que dans la deuxième partie je tenterai d'**arrimer l'art à un domaine temporel**, matériel, de **montrer comment il parle à l'ensemble de nos sens**, et de dégager quelques figures fondamentales qui pourraient **expliquer pourquoi les œuvres d'art résonnent si fort en nous...**

À mon sens, la raison d'être de l'art est de nous conduire à opérer un retour aux sources de la conscience que nous avons de nous-mêmes. Il nous permet de **nous reconnecter avec ce qui nous constitue comme individu** –vécu biographique, mémoire culturelle, sociale, etc. –. La musique est particulièrement

## Concertando

efficace pour nous faire voyager à l'intérieur de nous-mêmes pour briser les rigidités du monde « pictural » qui nous entoure, mais mon postulat sera de montrer que l'architecture peut être un vecteur tout aussi puissant pour transcender cette monotonie ambiante, pourvu qu'elle soit autre chose qu'un ensemble de solutions techniques. En trouvant des résonances en nous, elle peut nous disposer à renouer avec les vécus qui nous constituent, et à tomber en phase avec les alter ego avec qui nous partageons ces lieux : autrement dit, l'architecture peut nous conduire à renforcer les échanges humains et donc à **consolider ce qui fonde l'expérience de la vie en société**. Pour tirer tout le potentiel de ces miracles du quotidien, l'architecte doit se saisir de tout ce qui constitue la dimension mémorielle et émotionnelle des lieux, une profondeur qui permettra à ses projets et à ce qui s'y vit de **faire émerger sens et émotion**.

J'ai souhaité donner à ce travail, dans la partie introductive qui jette les bases théoriques, la forme d'un dialogue incarné par deux représentants de ces deux arts. Sous cet artifice se cache l'envie de démystifier la pratique des deux disciplines. Le titre –un néologisme– évoque l'idée de dialogue polyphonique et de processus : la réflexion se déroule, le questionnement est sans fin. Les parties II et III se présentent sous la forme de deux divagations parallèles, développées simultanément par nos deux protagonistes. Unité de lieu (dans un théâtre à l'acoustique très bonne), unité d'action (répétition générale de l'orchestre), la même musique dans les oreilles, mais les réflexions engagées diffèrent car la musique entre en résonance avec les singularités des deux narrateurs.

\*

- *Quel privilège que de pouvoir assister à cette ultime répétition de l'orchestre national... alors que nos concitoyens sont affairés dans leurs bureaux ! Je suis bien heureux d'être l'ami d'un compositeur pour qui assister à ce type de concerts privés est un acte professionnel !*
- *Oui, des moments comme celui-ci font partie de mon métier, mais je te promets que nous allons passer un merveilleux moment ! Encore merci de t'être déplacé avec les clefs de ce Teatro Real et me le faire visiter. A mon tour de me féliciter d'être l'ami de l'architecte qu'on a chargé de restaurer la salle de concerts ! Sans toi, je ne serais pas entré si aisément dans ces vénérables lieux... Mille mercis pour cette visite, même si le moment proprement professionnel ne commencera pour moi que lorsque l'orchestre commencera à jouer. J'ai tellement besoin de sentir l'acoustique de cette salle pour composer cet opéra qu'on m'a commandé et qui s'y jouera un jour !*
- *Je n'en doute pas. Si tu savais combien la question de l'acoustique a été centrale pour ce projet de restauration ! Ah, voilà les premiers musiciens qui commencent à arriver sur scène...*
- *Depuis ce balcon central nous allons profiter au mieux de ce concert « particulier ». Je sais quelles pièces ils vont jouer et je te promets que tu t'en régaleras !*

\*

Les musiciens arrivent peu à peu. Ils posent les partitions sur les pupitres, règlent leur hauteur... Bruits de chaises, claquements de boîtes d'instruments...

\*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# I. GÉNÉALOGIE

« Le langage abstrait d'une émotion, la transposant vivante dans sa traduction d'art »

— Paul Valéry

*Comment se sont développées l'architecture et la musique, arts nés faux-jumeaux dans un berceau méditerranéen commun, en s'épaulant fraternellement pour mûrir leur matière fluente et harmonieuse — ou pourquoi il convient de revoir la manière traditionnelle de les comparer.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# 1. Des liens fraternels entre architecture et musique

## a. Naissance et développements parallèles

- **Le musicien** : Serait-ce que vous autres, architectes, ignorez quel ascendant votre art exerce sur tous les autres ? Vous avez de l'or entre les mains...
- **L'architecte** : Tu veux parler de comment l'architecture ménage une place à tout ce qu'elle abrite ? Les ornements, les œuvres d'art plastiques... Et même toutes les représentations théâtrales, la poésie, la danse et la musique ? (Gadamer, p. 176)
- **Le musicien** : Oui, l'architecture embrasse l'ensemble des arts, et ce faisant elle imprime son propre point de vue. Sans jamais rien céder de son empire : elle détermine la place de ce qu'elle héberge, et cette place demeure toujours la sienne. Je ne t'apprends rien, n'est-ce pas ? Mais ce n'est pas là que je voulais en venir. Je pensais plutôt au rôle qu'a tenu l'architecture dans l'apparition et les développements de la musique.
- Pour ma part, je situais les expérimentations primitives de la musique dans l'Antiquité indoeuropéenne. En Grèce, pour être plus exact. Est-elle partie d'ailleurs ? Dans les temps reculés où mes illustres prédécesseurs ont érigé les premiers temples et les premières villes... Mais à vrai dire il m'est difficile d'imaginer ces ensembles musicaux, et encore moins leur sonorité. Une lyre, une cithare, un aulos<sup>1</sup>, et même un tambourin, j'imagine que ça ne sonne pas bien fort ?
- Tu ne crois pas si bien dire. Et je m'étonne encore que les Hellènes aient choisi ces instruments à l'énergie sonore si faible... d'autant plus qu'on les jouait en plein air, et que les théâtres grecs étaient dépourvus de murs (Winkel, p. 148). Permits-moi de dire que leur acoustique était loin d'être idéale, et pardon si je froisse un de vos mythes d'architectes !
- Effectivement, tu y vas un peu fort ! On m'a toujours dit que cette forme en demi-cercle assurait la meilleure répartition auditive, avec ses rangées de sièges concentriques disposées en degrés autour de la source sonore !
- Oui, certes, l'intelligibilité du son peut être étonnement bonne, mais elle exige pour cela un silence absolu sur les gradins. Sais-tu ce qu'il a manqué à ces premiers théâtres ? De mettre en hauteur la scène et d'ériger une paroi derrière l'orchestre.

---

1 Hautbois à anche en feuille de roseau

- Si je comprends bien, ils étaient plus adaptés à l'expression poétique et dramatique qu'à la musique. Et pour l'ajout d'un mur derrière la scène, il aura fallu attendre les Romains ! Ce sont eux qui l'ont « inventé », pour les temples comme pour les théâtres et les basiliques (Norberg-Schulz, chap. 3). Un véritable élément d'articulation de l'espace architectural ! Mais ce que tu dis là m'étonne. Comment se fait-il alors que notre mot « musique » ait une origine grecque ?
- A vrai dire, le mot *mousikè* (μουσική) n'avait pas le sens qu'on lui prête maintenant. Il s'agissait plutôt de l'unité entre paroles et musique : *l'art des Muses*. D'ailleurs, il y a vingt-huit siècles, la poésie était chantée : un joueur de cithare accompagnait les aèdes. On m'a dit que cette pratique a toujours cours dans certains villages reculés du Monténégro et de Serbie<sup>2</sup> (A. Farnoux, dans un livre sur Homère), du moins c'était le cas au siècle dernier...  
Entre la parole et la musique, le point commun c'est le rythme, étant donné qu'il est l'élément essentiel du langage. N'as-tu jamais songé que le langage n'articule pas de façon *linéaire* des consonnes et des voyelles plus ou moins graves ou aiguës, mais qu'il le fait avec un système d'écart bien précis entre les phonèmes (Derrida, Grammatologie) ? Même chose pour la composition musicale –et j'ajouterais, si tu me le permets, que la nécessité de ces écarts se trouve dans l'étymologie même du mot « composition »<sup>3</sup>.
- Ce qui revient à différencier les sons par le rythme. Mais revenons-en à la paroi derrière la scène, qui donne la première réflexion aux sons. Et aussi aux autres murs, si je suis le raisonnement : les lieux fermés sont favorables à l'écoute.
- Tu as tout compris. Hector Berlioz, en praticien curieux et expérimentateur, est même arrivé à dire que « *la musique en plein air est un non-sens* » ! Vois-tu où je veux en venir quand je dis que l'architecture a été primordiale pour le développement de la musique ?
- Oui : j'en déduis qu'avec leurs enceintes closes, les Romains ont pu dévelop-

---

2 La poésie est chantée et accompagnée par un petit violon, la *guzla*.

3 La racine grecque *pauein* (παύω), qui renvoie à l'idée de *pause*, a donné deux familles de mots latins en *POS-* qui n'ont rien à voir entre elles mais partagent le même participe passé *positus*: la famille du verbe *pausare* (la pause) ; et celle du verbe *ponere* (poser, pondre, etc.) avec *positus* plus un participe passé alternatif, *postus*, (→ poste, posture, composer, etc.). A un moment donné, les deux familles ont fusionné et engendré le radical *-posit* (positif, position, etc.) ou *-POS*: proposer, déposer, **composer**...



- per la musique.
- Ta logique est bonne, mais l'Histoire s'est montrée plus capricieuse. Les conditions étaient effectivement très favorables pour l'épanouissement de l'art musical, mais la musique des Romains en est restée à des formes grossières ; on peut encore s'en étonner. Il s'agissait de groupes, plutôt surdimensionnés, de chanteurs et d'instrumentistes qui répondaient à un désir de plaisir sensuel et bruyant (Winckel).
  - Nettement moins raffiné que leurs constructions ! J'en déduis que, de l'architecture et la musique, dans leurs développements respectifs, c'est l'architecture qui a fait la course en tête. Mais alors quelle est l'architecture qui a vu naître la véritable musique polyphonique ? N'y en a-t-il pas eu avant les chants grégoriens du Moyen-âge ?
  - Tu ne crois pas si bien dire : c'est effectivement dans une enceinte religieuse que notre musique occidentale s'est développée. Je pense aux basiliques des premiers chrétiens...

*b. Premiers pas*

- **L'architecte** : ... Celles qui ont été construites sur le modèle des basiliques civiles des Romains ? A Rome il s'agissait de vastes nefes pour rassembler la population. Aucune fonction religieuse. D'ailleurs même si on pense aux églises construites par la suite, note qu'*ecclesia* (ἐκκλησία), en grec, signifiait « assemblée du peuple ». La communauté qui se réunit, tout simplement, et non pas le bâtiment qui l'abrite pour célébrer son Dieu unique ! C'est vrai qu'elles étaient d'une efficacité redoutable, ces basiliques civiles. Pas étonnant que les premiers Chrétiens les aient adoptées lorsque leur religion a été autorisée et qu'ils ont pu sortir de la clandestinité !
- **Le musicien** : Oui, mais ces trois siècles de silence ont laissé des séquelles. Comment la musique et les arts chrétiens auraient-ils pu éclore avec cet effacement imposé ? La pratique religieuse des premiers Chrétiens se limitait à une vie contemplative et au service liturgique. Aucune considération d'acoustique à cette époque – il fallait se cacher... et encore moins de musique pour le culte !
- **L'architecte** : Une prolongation de la tradition hébraïque, en quelque sorte.
- Exactement. D'ailleurs, leur chant tenait d'avantage de la déclamation, comme dans les synagogues, ou comme dans les mosquées par la suite, si tu me permets cet anachronisme. A cette époque, les instruments étaient pros-

crits des églises, du fait de leur basse condition de « produits techniques ». Plusieurs siècles se sont ainsi écoulés sans que se pose la question des rapports entre architecture et musique. Et pourtant, les églises de plan basilical, rectangulaire, étaient réellement appropriées pour la diffusion verbale et musicale... Non, il a fallu attendre qu'un concours de circonstances convoque, au moment idoine, un musicien expérimentateur dans un lieu favorable.

- Tu veux dire que l'on peut dater avec exactitude la naissance de la musique polyphonique ? Mais à quel moment, alors, et où ?
- J'exagère à peine le rôle fondateur de cet événement, et il mériterait qu'on l'enseigne au même titre que « l'invention » de la perspective au Quattrocento – ses conséquences sont du même ordre... Je vois que ta curiosité souffre le supplice, j'y vais de ma révélation : le musicien, c'est un néerlandais dénommé A. Willaert ; le lieu, la basilique Saint-Marc, à Venise (Winckel, p. 167). Ça s'est passé au milieu du XVI<sup>ème</sup> siècle, dans cette église d'aspect oriental datée de l'an 864, de plan en croix grecque avec cinq coupoles. Elle fut modifiée après son incendie de 976 pour qu'elle ressemblât à l'église des Apôtres d'Istanbul, par l'adjonction d'un transept et l'agrandissement son chœur, son narthex et ses ailes. Un espace intérieur byzantin, pour ainsi dire. Tu pourrais objecter que les formes concaves de ses coupoles, comme le marbre ou les mosaïques de ses parois, sont peu favorables à l'acoustique, mais ce serait oublier les étroites galeries qui longent la nef centrale. Willaert y plaça des chœurs, sur un seul rang du fait de l'étroitesse des galeries. Ils se faisaient ainsi face, à 10 m du sol de la nef. C'est depuis cette position qu'il les a fait se répondre. Dialoguer musicalement... comme nous faisons par la parole en ce moment, en attendant l'arrivée des musiciens !
- Tu me parles là de la fin de la Renaissance ! Je croyais pourtant que cette posture de dialogue musical existait déjà dans les monastères carolingiens, qui comptaient deux chœurs ? Deux pôles liturgiques se faisaient face à chaque bout de l'église, chacun comptant un ensemble de choristes (A.-F. Leurquin, historienne). D'ailleurs, ces églises avaient plus d'un autel. Mais je t'en dirais plus à un autre moment si tu le souhaites. Pour l'heure, raconte-moi comment Willaert a développé le véritable dialogue musical...
- Tu as raison, le double chœur n'était pas une innovation en soi, car le répons grégorien était déjà une forme musicale à plusieurs voix. Ceci étant, l'espacement entre les deux chœurs, ces *cori spezzati*, produisait un admirable relief sonore que Willaert eut le génie de développer musicalement. C'est la naissance de la musique moderne ! La musique avait enfin trouvé toute une génération de musiciens pour la stimuler (qu'on a appelée « l'école vénitienne »),

et un lieu idéal pour se développer. Le son primaire venait d'en haut et se diffusait vers le centre, sans détour par aucune surface d'absorption. Quant aux ailes ajoutées formant le transept, elles absorbaient une bonne partie des réflexions néfastes produites par la coupole centrale. Le temps de résonance à l'intérieur de Saint-Marc est, en fait, très bon. Favorable à une musique plus nerveuse et enlevée que les chants qu'on connaissait jusqu'alors dans les enceintes romanes et gothiques.

A vrai dire, les églises les plus anciennes, ou celles de type byzantin, se sont avérées bien plus adaptées à la diffusion sonore. Prenons, à Rome, Sainte-Marie-Majeure, qui date des années 430-440, et qui est d'ailleurs toujours utilisée pour le culte orthodoxe. Son temps de résonance, à vide, est de 4,9 sec. et il tombe à 2,5 sec. lors de grandes affluences, ce qui est optimal pour l'orgue et les chœurs. Comme Saint-Marc, Sainte-Marie-Majeure a permis l'épanouissement d'une riche activité musicale pendant la Renaissance grâce à son maître de chapelle, un dénommé Palestrina, qui mérite autant la postérité que Willaert.

- Es-tu en train de dire que les églises à plan centré, avec coupole, sont défavorables à la musique ? C'est pourtant ce qui a dominé après les basiliques romaines !
- Oui, dans la lutte des débuts entre le plan rectangulaire et le plan centré, c'est le second qui l'a emporté, avec sa structure à coupole. Ce n'est pourtant pas le plus efficace d'un point de vue acoustique. Regarde, par exemple Sainte-Sophie à Istanbul, avec sa coupole centrale de 31m de diamètre. Les foyers sonores créés par cette surface concave ont rendu l'édifice si impropre au service liturgique et à la prédication qu'au fil des siècles il est devenu un lieu de solennités diverses et variées, et a fini comme musée (Winckel, 153) !
- C'est vrai que le critère acoustique a pesé bien peu, notamment à partir de la Renaissance, par rapport à la tentation d'utiliser la voûte hémisphérique comme symbole des cieux. Monothéisme ou pas, nous sommes restés dans un monde platonicien dont le modèle de perfection est la sphère. Quoi de plus naturel que d'attribuer cette forme matricielle et « contenant » aux cieux chrétiens ? Mais rappelle-moi quelles sont les temps de résonance souhaitables dans un édifice pour la musique ; et dis-moi quelle qualité sonore offraient les églises romanes ou gothiques avec transept et voûtes ?
- Je dirais que tout dépend du type de musique. Le temps de résonance mesurable dans le théâtre où nous nous trouvons est de 1,2 sec., parmi les meilleurs au monde : il est idéal pour toute la musique composée à partir de l'époque baroque. Pour te donner un ordre de grandeur, le temps de résonance sub-

jectif dans une cathédrale gothique est, en moyenne, de 4 sec., ce qui commence à être considérable sans pour autant être excessif. Par exemple, dans celle de Cologne –qui a tant inspiré Goethe– on mesure 12 sec. de résonance pour les fréquences comprises entre 250 et 1000Hz, et elle est loin d'être la pire du genre !

Or cette réverbération accompagne le son musical comme l'ombre la lumière. C'est elle qui lui donne sa profondeur, sa rondeur, sa couleur... Les 4 sec. de résonance d'une cathédrale type conviennent aux mouvements graves, aux mélodies qui se développent en changeant à peine les intervalles entre les notes.

- Une musique bien monotone, non ? Tu me diras que ma piètre culture musicale se limite à lui, mais c'est encore au chant grégorien que cela me fait penser...
- Et tu as bien raison : ce chant était une *musica caelestis* qui faisait ressentir aux fidèles la haute dignité des lieux. Pas vraiment dirigée aux sens : elle était plutôt une musique symbolique qui contribuait à approfondir la contemplation.
- Je vois : des cathédrales de plus en plus hautes et lumineuses, habitées par Dieu en toutes parts. Je comprends la force de l'expérience collective et mystique qu'on pouvait y éprouver alors. Après tout, à l'époque ces grandes églises étaient le seul endroit où on pouvait se rassembler et trouver refuge. Les grandes avancées techniques de la croisée d'ogives, qui ont soulagé le rôle porteur des murs, ont aussi contribué à vivifier un sentiment balbutiant de l'espace, et une expérience religieuse qui devait donner le vertige ! N'est-ce pas Hegel qui admirait combien les piliers des cathédrales gothiques s'amincissent, s'élancent et montent « à une hauteur telle que l'œil ne peut saisir immédiatement la dimension totale » (*Esthétique*, fin du I. II. de la 3<sup>ème</sup> partie) ? Il disait que l'œil doit alors errer jusqu'à atteindre la courbure doucement oblique des arcs à l'endroit où ils se rejoignent, puis se reposer là, tout comme « l'âme, dans sa méditation, d'abord inquiète et troublée, s'élève graduellement de la terre vers le ciel »...
- Que dire de plus ? Je sens bien que tu as une haute idée de ton métier d'architecte, même sans être pieu !
- C'est vrai, quel humain resterait-il insensible à ces espaces diaphanes et somptueux ? Mais je n'en oublie pas moins l'aspect technique de l'architecture. Comment expliques-tu qu'avec des volumes intérieurs de plus en plus grands les cathédrales gothiques ne présentent pas des temps de résonance plus élevés ? Si je me souviens bien, la formule de W. Sabine, qui permet de calculer le temps de résonance (T) dans un volume donné, donne une grande

importance au volume (V) :

$$T = C \cdot V / A$$

- C'est vrai, mais tu oublies le rôle de l'absorption acoustique (A) qui découle des caractéristiques du volume. Cette absorption est fonction de l'ensemble des surfaces (S) du sol, des murs et plafonds avec toutes leurs anfractuosités, et de leurs matériaux, dont les caractéristiques sont représentées par un coefficient (a) :

$$T = 0,162 \cdot V / a \cdot S$$

- Donc plus un volume comprend de piliers, d'arêtes, modénatures et décorations diverses et plus il absorbe les réflexions néfastes. Et les matériaux doux comme le plâtre ou le crépi renvoient un son plus arrondi que les parois de marbre. Tout l'inverse de Sainte-Sophie avec ses coupoles lisses !
- Absolument. C'est pourquoi les églises romanes, bien que toutes dépouillées, présentent une sonorité agréable grâce à l'emploi de la brique plutôt que de pierre taillée. Mais les éléments structuraux contribuent eux aussi à l'acoustique : les rangées de piliers séparant les différentes nefs des grandes églises permettent non seulement de restreindre le volume intérieur, mais aussi de disperser les ondes sonores.

C'est leur rondeur qui leur donne ce rôle de « distributeur acoustique » (Winkel, p.157), et particulièrement pour les sons graves qui font en quelque sorte le tour du pilier et, derrière lui, deviennent plus audibles que les aigus — ce qui équilibre « l'image musicale ». Sans oublier les croisées d'ogives, aussi, qui absorbent mieux les sons qu'un plafond horizontal. Même les vitraux y contribuent, car en recevant les ondes sonores ils vibrent, ce qui absorbe une bonne partie de l'énergie qui les ébranle.

- Et dire qu'on a taxé le Moyen-âge de période sombre !

### *c. L'évolution de la liturgie*

- **Le musicien** : C'est peut-être parce que tout, à l'époque était lié à la religion. On a commis tant de barbaries en son nom !
- **L'architecte** : Certes. Et les souverains de cette Castille où nous sommes n'ont pas démerité dans ce domaine ! Mais c'est aussi parce que le Moyen-âge est la dernière époque à ne pas avoir connu la *perspective*. Cette révolution issue de l'invention de Brunelleschi au XV<sup>ème</sup> a tant dynamisé le dessin, l'architecture, l'urbanisme et tant de sciences qu'on s'est mis à mépriser toutes les réalisations des quinze siècles écoulés depuis l'Antiquité.

Mes prédécesseurs de la Renaissance, les Serlio, Palladio, Alberti, n'admettaient pas que les constructeurs médiévaux eussent pu réaliser des merveilles en traçant au sol les plans des édifices, sans règle ni compas, sans papier ni encre ! En réalité, romans et gothiques n'utilisaient certes pas de papier, mais ils mesureraient bien les distances au sol et maniaient admirablement le compas. Même s'ils ne la formulaient pas mathématiquement ni en paroles, la *géométrie* était bien leur référence. Ils savaient parfaitement qu'un triangle équilatéral est stable ! Mais passons sur cette injustice. Je songe en fait encore à la force du sentiment religieux que l'on évoquait plus tôt...

- **Le musicien** : Oui, il faut reconnaître que sans lui, l'histoire de toutes les cultures aurait été différente. Ne serait-ce que pour l'évolution de la polyphonie occidentale.
- Même chose pour l'architecture. Tous les édifices représentant le pouvoir, terrestre comme spirituel, ont eu le premier rôle à travers l'histoire. C'est lié à leur fonction de symbole, en accord avec les représentations que se fait chaque société de son rapport aux lieux et des relations sociales (Ch. Norberg-Schulz). Hegel a écrit que « *des nations entières n'ont su exprimer leurs croyances religieuses, leurs besoins les plus profonds, qu'en bâtissant de pareils monuments*<sup>4</sup> ».

Comprends par là que les palais, châteaux, églises, mausolées et autres édifices symboliques tiennent un rôle fondamental pour structurer les cadres mentaux, hiérarchiser les relations entre personnes, et affermir les liens à l'espace naturel et bâti. C'est ce qui semble leur donner une « essence » particulière (M. Crunelle), bien différente des constructions vernaculaires. Tu comprends pourquoi tous les architectes iraient jusqu'à se damner pour construire de tels édifices !

- Tout comme moi pour composer un opéra ! J'en rêvais depuis si longtemps !
- Ce que tu disais des cathédrales gothiques me faisait aussi penser au rôle que peut jouer l'articulation intérieure des espaces architecturaux, en ce sens où elle accompagne les actions humaines : elle se met à leur service, et en même temps elle les influence. Laquelle détermine l'autre ? Vaste question, j'opterais pour les actions humaines, étant donné qu'elles définissent l'espace qui doit les abriter. Lorsque j'aborde un nouveau projet, la question du programme est primordiale. Je dois tout autant m'identifier avec les usagers du futur bâtiment, que m'imbiber de l'esprit du lieu... Ceci pour en revenir aux églises des siècles passés. Je te parlais des deux chorales des monastères car-

---

4 *Esthétique*, Première partie, I - I.

lingiens, qui correspondaient à la duplicité des autels : si mes souvenirs d'histoire sont bons, la place de l'autel n'a cessé, au fil des époques, de changer.

- Tu veux dire qu'il n'a pas toujours été dans le chœur, ou, du moins, dans l'abside à l'époque des basiliques rectangulaires ?
- A l'origine il était au milieu des fidèles, car la liturgie reposait principalement sur la communion : la communauté partageant le repas de l'Eucharistie. Mais au fil des siècles la communion a perdu de son importance et Saint-Grégoire, au IV<sup>ème</sup> siècle, l'a fait déplacer dans le chœur. En fait, selon que l'assistance se composait d'avantage de laïcs ou de moines, ou selon qu'on accordait plus d'importance à l'Eucharistie, à la liturgie de la parole, au chant ou aux processions, le plan des églises n'a cessé de s'adapter (Leurquin).  
Par exemple, à l'époque des bénédictins on a développé leur chœur et leur transept pour loger tous les moines le plus près possible de l'autel –à chacun des sept offices de la sainte journée!–. De même, les églises cisterciennes se sont dotées de bancs dans les parties hautes des nefs pour y accueillir des moines et libérer l'espace de la nef pour les convers. Sans parler des églises de pèlerinage, qui ont dilaté l'espace de leur nef, mis en saillie leur transept, et développé de vastes déambulatoires et chapelles rayonnantes pour que les pèlerins cheminent pieusement mais *efficacement* jusqu'aux reliques des saints, avec un sens giratoire à respecter !
- Une approche dynamique de l'espace religieux qui n'est pas sans me rappeler les processions qui ont toujours cours dans le Sud de ce pays! Sans l'ombre d'un doute, l'héritage grec est encore vivace sur le pourtour méditerranéen : les saints ont juste remplacé d'autres dieux sur l'Olympe... Mais en tant que musicien je n'oublie pas mes sources musicales germaniques : que dire alors des églises protestantes ? Où s'est placé le prêcheur aux origines ?
- Là où il peut être visible de tous, au centre de l'église. L'époque des frères dominicains a été un moment fondateur pour la liturgie de la prédication, un avant-goût des sermons des ministres protestants. On peut même dire que les dominicains ont innové, au XIII<sup>ème</sup> siècle, en organisant le plan de leurs églises pour répondre à cette fonction centrale du prêche : le prédicateur est placé au centre de l'église, qui redevient une simple nef terminée par un chœur –comme les églises luthériennes par la suite, c'est vrai–. Evidemment, les Dominicains ne retournaient pas aux basiliques à plafond des Romains: ils ont utilisé les techniques gothiques de voutement, et ont réduit les colonnes à une seule file pour optimiser la visibilité.
- Autrement dit, la fonction conditionne l'espace ! Et on a là, enfin, les prémisses d'une préoccupation pour l'acoustique ! Ton approche n'est pas

chronologique, mais elle a le mérite de mettre en avant les relations que les hommes entretiennent avec leur dieu. Une piété tantôt triomphaliste, tantôt intimiste, tantôt didactique.

*d. Musique modale, musique tonale*

- **L'architecte** : Oui, et surtout on voit quelle place ils Lui ont donné au sein des édifices qu'ils construisaient pour son culte. C'est là l'essence de notre culture chrétienne : Dieu est incarné. En son Fils, mais aussi en chacun des croyants, en chaque église, dans l'Ostie, en toute chose. Comprends-tu l'importance que revêt dès lors le *tabernacle* ? C'est l'incarnation ponctuelle du dieu des Chrétiens dans l'église ! Médite ça... Architecturalement parlant, les conséquences sont de taille ! Un monde à l'opposé de l'univers mental des Musulmans, fondé par un Prophète qui a expressément interdit la figuration de leur Dieu.
- **Le musicien** : Oui, Allah et Yahvé ont en commun d'être irréprésentables, l'inverse même du dieu des Chrétiens. Quels attributs physiques leur donner ? Impossible de les figurer... et cette irréprésentabilité n'est pas étrangère à l'absence de verbe *être* des langues sémitiques.
- **L'architecte** : Pas de verbe être en hébreu ni en arabe ?
- Aucun. Les sujets –personnes, objets– sont qualifiés par des adjectifs épithètes, mais pas attributs. En arabe, on peut par exemple dire « Allah le grand », mais pas « Allah est grand » (Jean Lévêque). La nuance est de taille, et rien de tel, pour l'illustrer, que la mosquée-cathédrale de Cordoue. Es-tu allé à Córdoba ?
- Bien sur. Cette ville est un bon résumé de l'histoire de ce pays. Elle a été *Corduba* la romaine, avant d'être *Kurtoba* (قبطرق) sous la dynastie Omeyyade. Quel architecte pourrait rester insensible à la beauté de cette forêt de 850 colonnes, son « sous-bois » subtilement ombragé ? Je dois dire que dans cette ambiance irréelle, j'ai vécu comme une irruption violente la « clairière » qui semble avoir été froidement défrichée par les Chrétiens pour insérer un chœur de cathédrale dans la mosquée. Une lumière bien trop blanche, trop crue, qui coule sans contrôle de vitraux surdimensionnés ou des ouvertures percées dans les tambours de dômes trop élancés. Trop de blancheur, trop de dorures... Les catholiques ont brisé l'enchantement de la pénombre omeyyade. La lumière de leur dieu semble incompatible avec celle, parcimonieuse et délicate, qui se diffuse filtrée par les moucharabiehs. Pas plus que



ne le sont les lourds piliers avec la perfection modeste des colonnes et des doubles arcs, polylobés ou en fer à cheval, qui se développent à l'infini dans les deux directions « terrestres » (horizontales)!

- Tu décris avec tes mots d'architecte ce que pour ma part je vois en tant que musicien dans la forme des édifices de culte. Pour les uns, des flèches qui montent jusqu'au ciel, la lumière qui inonde l'espace, un chœur et un tabernacle pour un Dieu incarné –la verticalité–. Le tout réalisé par des artistes prométhéens qui rivalisent de génie pour représenter leur dieu et toucher du doigt l'idéal divin de beauté. Pour les autres, l'extension sans horizon d'une géométrie épurée, la variation élégante des arabesques –et des artistes qui s'effacent devant un ordre supérieur qu'il s'agit de respecter sans briller par un éventuel trait de génie–. Pourrais-tu citer ne serait-ce qu'un seul architecte, sculpteur, maître ciseleur ou orfèvre arabe ? Ne cherche pas : ils sont restés dans l'anonymat.
- Et en quoi cela renseigne sur la nature de la musique, en Occident comme en Orient ?
- C'est la bifurcation qu'ont opérée les occidentaux qui est porteuse d'enseignements ! Et ce n'est pas qu'une question de mono ou polythéisme, parce que sur ce point les Arabes sont plus près des Hindous. A vrai dire, jusqu'à une époque très récente nous avons tous évolué dans un moule commun indo-européen. Sans pour autant fondre dans une masse informe, cela va de soi : au contraire, avec les invasions et les liens commerciaux les fertilisations croisées ont, pour tous, généré localement des avancées admirables.

Un *moule* commun, mais chacun son *mode*. Note, si tu veux bien, les proximités étymologiques entre ces deux mots et le mot *méditer*. Ils proviennent, à partir de la racine indoeuropéenne *Med\**, du grec *medein* (μεδειν), qui signifie *penser, songer*<sup>5</sup>. A la fin de la Renaissance, la musique qui avait encore cours en Occident était faite de lignes mélodiques purement horizontales et apparemment indépendantes, qui se superposaient en s'appuyant sur des consonances à l'octave ou à la quinte. On n'exerçait aucun contrôle sur les

---

5 A partir de मेधा, *Medhā*, “Sagesse”, fille de Dakṣa (une des épouses de Dharma dans la mythologie hindoue), *medhā* signifie en sanskrit intelligence, ou prudence, sagesse (au pl. : opinions). Deux branches à partir du grec *medein* : d'un côté *méditer* (du latin *meditare*: étudier, s'exercer) ou *remède, médecin* (du latin *mederi* et *medicare*: soigner) ; de l'autre les mots issus de *modus* (mode, modèle, moderne, modeste, modifier, commode...), ou de *modulus* (le moule), ainsi que les mots *comme, comment* (quomodo), *combien*...

résultantes verticales des motifs dessinés par ces voix et on ne les encomrait d'aucune notion dynamique.

« On reconnaissait même un certain hédonisme en de telles rencontres ; non seulement on ne les séparait pas du flot qui les charriait, mais surtout on ne leur accordait nullement le pouvoir d'en modifier le cours par quelque action personnelle sur les sons qui s'y trouvaient provisoirement assemblés » (H. Barraud, E. Universalis). N'est-ce pas porteur d'enseignements ? Vois-tu où je veux en venir ? Pendant longtemps les Occidentaux se sont reconnus dans une musique qu'ils laissaient couler paisiblement, horizontalement, sans chercher à s'approprier quelque jaillissement que ce soit : c'était le pouvoir égalitaire et nourricier de la musique modale –comme les crues du Nil–. Or, à un moment donné, la musique occidentale a abandonné la logique *modale*: elle est devenue, à l'inverse de toutes les autres, *tonale*.

- Un acte fondateur ?
- Une bifurcation résolue qui renseigne sur la prédominance, en Occident, de l'individualité : nous sommes devenus la « civilisation du point de vue » –individuel–, issu à la fois de l'incarnation ponctuelle du Dieu chrétien et de la perspective.
- C'est vrai qu'au Moyen-âge les églises n'étaient pas conçues en fonction d'un point de vue unique, et comme elles symbolisaient l'omniprésence divine, il ne serait venu l'idée de personne de déterminer un angle visuel privilégié ! L'invention de la perspective centrale a en quelque sorte rétréci l'*espace* pour en faire un *lieu* (Winckel, p.192). Cette révolution mentale a eu lieu à un moment où la conscience de l'espace avait commencé à prendre corps, fortifiant au passage la conscience du moi. C'est vrai, cela nous a rendus enclins à définir nos points de vue, de plus en plus personnels –du moins, c'est ce qu'on affecte de croire– !
- Bien différent de la civilisation orientale, qui est celle de la variation algorithmique à l'infini. Cela me semble évident dans le domaine de la musique. A voir comment ton front se fronce, je vois que les notions de modal et tonal restent obscures à tes yeux ; tu vas comprendre bien vite.

La musique à laquelle nous sommes tous habitués depuis, disons, les successeurs de Bach, est *tonale* : c'est-à-dire qu'elle se réfère à la *tonalité*. Si tu considères un moment précis du déroulement d'un morceau, sa tonalité est régie par un *système hiérarchique* fort entre les tons qui la déterminent. Ces tons définissent la gamme utilisée. Le système repose sur les sept degrés de l'échelle diatonique : par exemple, pour une gamme dont la tonique est *do*, les sept degrés sont *do, ré, mi, fa, sol, la* et *si*. La hiérarchie dont je parlais est

dirigée par une « tête pensante », la note *tonique*, et son « énergie » provient de la note *dominante*, qui est toujours le 5<sup>ème</sup> degré de la gamme –dans notre exemple, le *sol*–. Ces pôles créent comme un ressac autour d’eux, qui produit des tensions dynamiques et organise les autres notes à leur entour.

- Oui, et c’est en ça que la musique est très liée aux mathématiques, non ? Les notes correspondent à des fréquences bien précises et sont mathématiquement reliées entre elles : une suite où les notes se retrouvent à l’octave avec une fréquence (en Hertz) multipliée par deux, ou à la quinte avec le facteur  $3/2$  ?
- Absolument. Evidemment, quand je joue, quand j’improvise, quand je compose, je n’en suis pas conscient ; mais c’est bien de cette façon que la musique fonctionne –d’autant plus depuis qu’on a tempéré les instruments pour arriver à une échelle unique notes qui uniformise les demi-tons–.
- Tu veux dire que l’égalité des demi-tons ne va pas de soi ?
- Ce serait trop simple ! Mathématiquement parlant, tous les intervalles sont légèrement faux, à quelques *commas*<sup>6</sup> près, mais le système de la *gamme tempérée* est parvenu à fixer les choses pour permettre une composition aisée et une expressivité optimale. Preuve en est qu’il a été majoritairement adopté depuis le XVIII<sup>ème</sup> siècle et qu’on a même utilisé les tempéraments des gammes pour renforcer la coloration souhaitée à chaque période. Par exemple, le baroque<sup>7</sup> aimant les couleurs brillantes et le son cristallin du clavecin, on a accordé cet instrument en tempérament inégal, pour obtenir des intervalles purs. Deux siècles plus tard les romantiques se sont saisis du piano, instrument qui répondait le mieux à leur douce mélancolie, et l’ont accordé en tempérament égal pour que les intervalles approximatifs mais réguliers adoucissent et enveloppent sa sonorité...

Mais on s’éloigne de nos deux systèmes, le modal et tonal. Je serai bref sur le système tonal, car je suis sûr qu’il t’est très familier. Pour résumer, disons que

---

6 **Comma pythagoricien**, ou ditonique : différence entre 7 octaves ( $7 \times$  fréquence doublée) et 12 quintes pures ( $12 \times 3/2$ ), soit  $< \frac{1}{4}$  de demi-ton ; **comma syntonique** : écart entre 4 quintes consécutives et 2 octaves, augmenté d’une tierce majeure (valeur  $81/80$ , soit  $<$  au comma pythagoricien) ; **comma enharmonique** : intervalle entre 3 tierces majeures et une octave, ou entre le demi-ton chromatique et le demi-ton diatonique de la gamme naturelle à tierces pures (valeur  $128/125$ ) ; et d’autres commas encore...

7 Mot issu du portugais désignant, à l’origine, ce qui est courbe et oblique : est considéré comme « baroque » ce qui est asymétrique, inharmonieux, arythmique...

les notes exercent des forces d'attraction ou de répulsion les unes par rapport aux autres. Pour n'en citer que deux : la note dite *sensible*, qui correspond au 7<sup>ème</sup> degré aussi bien en majeur qu'en mineur, conduit irrémédiablement à la *tonique* ; quant à la *quinte*, selon qu'elle vient de la tonique ou qu'elle s'y dirige, elle sera dite ascendante ou descendante, ce qui dit tout de son rôle dans le mouvement de l'harmonie !

- Je vois : la musique tonale fonctionne comme un mécanisme alternant tensions et détentes vers une note tonique, et chaque note de la gamme a un rôle moteur bien précis.
- De même que chaque accord devient une entité autonome et assume une fonction tout aussi précise dans le développement du morceau. A l'inverse, dans la *musique modale* telle qu'elle s'était jouée depuis la nuit des temps en Europe, on considèrerait qu'à chaque accord on pouvait associer plusieurs gammes –ou *modes*– de sept notes. Ces modes sont totalement indépendants du contexte des accords qui se succèdent dans le morceau : leur seule raison d'être est leur lien à l'accord de chaque instant. Autrement dit, la musique modale ne se préoccupe ni du passé immédiat, ni du futur proche : le recours aux modes successifs est lié à l'instant présent.
- Et alors chaque note a le même poids dans notre oreille ? Sans mouvement dynamique, j'imagine que la musique modale doit sonner plus « immobile » ou monotone ? C'est bien ce qu'on disait du rôle du chant d'église jusqu'à la Renaissance, et de sa correspondance avec l'acoustique empesée des volumes gothiques...
- Tu ne crois pas si bien dire. D'autant plus qu'en Occident, l'Eglise est même allée jusqu'à proscrire les intervalles trop petits, d'un demi-ton, car elle les considèrerait trop... sensuels ! D'ailleurs, le 7<sup>ème</sup> degré des modes n'était pas un demi-ton comme la sensible dans la logique tonale majeure, mais un ton complet, c'est-à-dire une « sous-tonique ». D'où la pesanteur générale qui émanait de cette musique.

C'est d'ailleurs ce que nos oreilles occidentales éprouvent généralement avec la musique orientale. Cela vient du fait que sa régularité est structurelle et que nos oreilles ne sont pas « affûtées » pour ces musiques lointaines. Ne serait-ce que parce qu'elles contiennent des fractions de tons encore plus petites, comme le quart de ton<sup>8</sup>, que notre cerveau peine, je pense, à identifier. Un manque de réceptivité, ou d'habitude plutôt –un peu comme notre langue

---

8 Ou d'autres fractions de gamme encore inférieures : par exemple, dans la musique indienne la gamme est divisée en 22 *shruti* inégaux entre eux

et notre palais ont du mal à prononcer les mots étrangers contenant sonorités et intonations qui ne nous sont pas familières—. En réalité, leur nature modale rend ces musiques plus profondes et complexes.

- Tu dis pourtant qu’elles sont peu dynamiques et ne recherchent pas les harmonies chatoyantes ! En quoi sont-elles si profondes ?
- Eh bien les musiques modales sont beaucoup plus riches mélodiquement. Et cela les concerne toutes, depuis les harmonies grecques ou byzantines, en passant par le *rāga* (राग) en Inde, le *diêu* vietnamien, ou par le *maqām* arabe (et turc), les *dastgāh* ou *anâz* persans, le *bhur* maure, et jusqu’à, plus près de nous, le plain-chant primitif et autres polyphonies du haut Moyen-âge. Peut-être y verras-tu plus clair si je m’arrête à ce dernier exemple, car tu semblais familiarisé avec le chant grégorien.

Effectivement les mouvements mélodiques étaient très simples et se réduisaient à trois procédés polyphoniques : dès la « préhistoire » de la musique, un mouvement oblique entre les lignes mélodiques ; puis un mouvement parallèle à une époque moins primitive ; et, plus récemment, un mouvement contraire, qui correspond au fameux *contrepoint*. Le tout s’ornant de quelques fioritures et s’appuyant sur des correspondances clés telles que la quinte ou l’octave (article de Tran Van Khê, E.U.).

- Le contrepoint, voilà une notion qui m’est plus familière. Je l’associais plutôt à Bach, à Haendel...
- Et tu n’as pas tort, même si Bach l’a plutôt conduit vers une fusion très fertile avec le nouveau système tonal. Il était en fait considéré comme le maître de la *fugue*, qui est une forme de musique combinant le contrepoint et l’harmonie tonale —une forme assez savante, de ce fait—. Soit dit en passant, pour Jean-Sébastien Bach, « l’atelier » où il a composé et fait jouer sa musique a eu un rôle prépondérant (Winckel, p.173), exactement comme Saint-Marc pour Willaert. Bach avait été nommé cantor de la Thomaskirche à Leipzig en 1723: une église dont la nef centrale, de la fin du XV<sup>ème</sup>, était gothique, et à laquelle on avait ajouté des galeries au nord, au sud et à l’ouest (avec deux orgues) au moment où elle est devenue luthérienne<sup>9</sup>.

Dans les galeries sud et nord, on avait construit des structures en bois pour les étudiants, puis d’autres sièges fixes à divers endroits et des compartiments de bois, payants, avec fenêtres pour regarder l’autel —oui, ils évoquent des loges comme celles de cet opéra où nous nous trouvons!—. Bref, ce mobilier plus les tapis et draperies diverses ajoutés au fil du temps ont constitué de

---

9 En 1539, soit 22 ans après que Luther eut affiché ses thèses

formidables éléments d'absorption sonore, si bien que lorsque J.-S. Bach a pris ses fonctions, l'acoustique de l'église était formidable<sup>10</sup> ! Elle permettait des mouvements très rapides sur l'orgue et rendait la musique transparente... Mais je m'égarer. A l'époque charnière de Bach, les combinaisons diverses entre les trois procédés oblique, parallèle et de contrepoint, ainsi que les techniques d'augmentation ou de diminution des durées des notes, ont produit des frictions nouvelles entre les notes... qui se sont avérées porteuses des harmonies dont s'est saisie la musique tonale.

- Eh bien ces combinaisons ont également produit des résultats aussi délicats que magistraux ! Je ne savais pas que les « Variations de Goldberg » ou « L'Art de la Fugue » de J.-S. Bach partaient d'une autre logique que, par exemple, la « Grande Fugue de Beethoven ».
- Non, la coupure n'a pas été aussi nette. Les accords se sont progressivement complexifiés, le chromatisme s'est enrichi... C'est ça qui a contribué à désagréger le système modal en Europe: il est arrivé à son apogée avec J.-S. Bach et son armature basée sur la clarté et la puissance de ses assises harmoniques, mais il a tout de même connu quelques soubresauts. Et pas seulement la Grande Fugue de Beethoven. Aussi avec Béla Bartók, ou d'autres compositeurs au XX<sup>ème</sup>...
- Je vois. Maintenant que je suis initié aux techniques de composition anciennes je comprends mieux la logique du contrepoint. Mais à vrai dire, je ne vois toujours pas en quoi la musique tonale est plus pauvre !
- Tout simplement parce qu'elle s'est réduite à deux modes : majeur et mineur. Certes, l'harmonie s'est considérablement enrichie, notre palette harmonique a pris des couleurs, mais nous n'avons plus que deux boîtes de tubes ! Peut-être comprendras-tu mieux la richesse de la musique modale orientale : ces musiques s'appuient sur une échelle particulière, une hiérarchie des degrés (différente de celle de nos gammes occidentales), une formule mélodique élaborée, et surtout un *sentiment* modal.

Je reviendrai sur le sentiment plus tard si tu le souhaites. Je pense que si je te parle maintenant de la musique indienne tu vas tout comprendre : elle reste sur une seule tonalité, car chaque *rāga* correspond à une gamme particulière qui en définit la teneur, l'éthos, la couleur –le sens propre de ce mot sanskrit signifie d'ailleurs “coloration, rougeur” ou, au sens figuré, “condiment, assaisonnement”–. Et ce sera encore plus clair si tu parviens à imag-

---

10 Du temps de Bach, de 1,6 à 1,7 secondes de temps de résonance pour les fréquences moyennes (entre 500 et 1000 Hz)

iner comment procède le joueur de sitar : il accorde son instrument pour chaque *rāga* –ses cordes « bourdon » et ses 12 cordes de résonnance, ou « sympathiques »– auxquelles il ne touche plus pendant le *rāga*, puis il joue sur les 4 autres cordes (Ravi Shankar) !

- Je commence à comprendre où tu voulais en venir quand tu insinuais que la bifurcation occidentale vers les sirènes de l’harmonie dit tout de la civilisation occidentale. En renonçant à la cage dorée des modes musicaux, les musiciens européens se sont orientés vers des mers plus cristallines et des cieux resplendissants... Comme les hauts vitrages de la cathédrale de Cordoue –sertie dans l’étendue ombragée de la mosquée–, qui symbolisent cet attrait vers la lumière des occidentaux !

Tu parlais de Prométhée au sujet de nos artistes ; je viens tout juste de saisir l’audace de leur posture. Pour obtenir une flamme plus puissante, ils ont mis feu aux règles sages et laborieuses d’une structure modale dont ils se sont lassés... ou dont ils ont eu peur des approfondissements à l’infini. Mais encore faut-il qu’ils veillent à ne pas se brûler les ailes ! Les orientaux, eux, ne craignent pas l’infini, qui semble ancré dans leurs gènes : n’est-ce pas eux qui ont, non seulement, inventé le zéro, mais aussi l’algèbre et l’écriture algorithmique ?

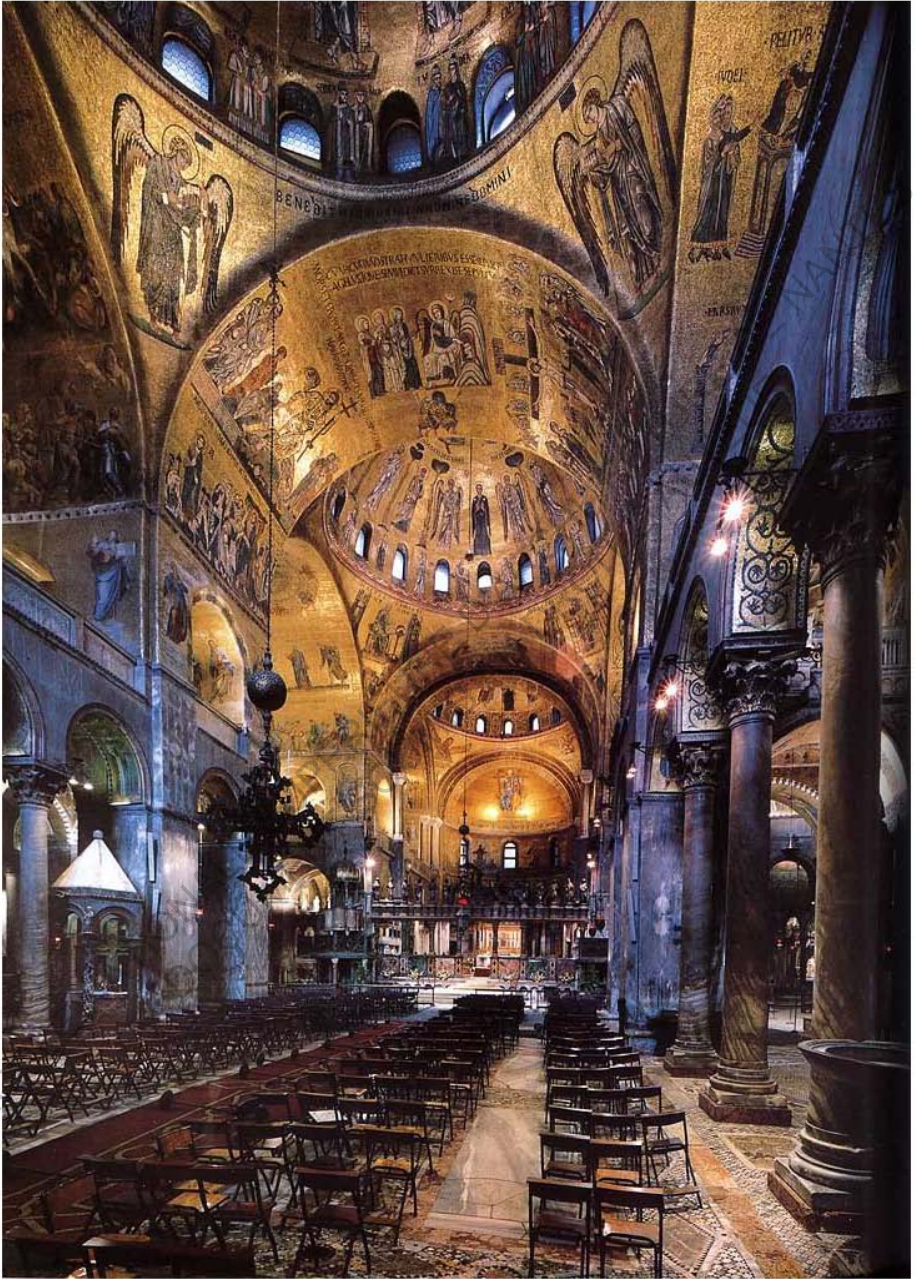
- Tu parles de la « révolution de Bagdad », dans la première moitié de notre IX<sup>ème</sup> siècle, et de cet Al-Khawarizmi dont la latinisation du nom –*algoritmi*– a donné le mot algorithme<sup>11</sup>... Toute une révolution mentale, qui rompt avec le refus de l’infini hérité des Grecs (Parménide) et avec leur réflexe d’identification à des modèles géométriques parfaits (Platon). Rien à voir, c’est vrai, avec l’acceptation d’une inconnue et de la variation sans fin, qui a fondé l’algèbre !
- C’est bien vers ces pensées que m’ont aiguillé tes considérations sur la différence entre un Dieu incarné et un Allah irréprésentable. Ou entre la musique tonale et la musique modale. Les musiciens orientaux, comme les bâtisseurs arabes, ont su, avec humilité, patience, ruse et finesse, aiguïser leur art pour développer à l’infini les structures les plus raffinées.

---

11 Suite finie d’opérations élémentaires pour un schéma de calcul ou pour la résolution d’un problème.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR





Nef de San Marco, Venise.

\*

*Les musiciens qui sont installés commencent à chauffer leurs instruments. Pendant que les autres arrivent et prennent place à leur pupitre, ils montent des gammes.*

\*

## 2. Flux et renouvellement

### a. Thème et variations

- **Le musicien** : Je trouve ton image de la cage dorée très parlante. Mais à mieux y réfléchir, je dirais qu'une structure musicale forte, c'est n'est pas une geôle capitonnée qui nous maintiendrait dans une torpeur douceâtre ou dans une ignorance choisie. Si ces règles de composition strictes sont comme des barreaux, on doit plutôt les considérer comme les barreaux d'une échelle, vois-tu !
- **L'architecte** : Je suis d'accord avec toi. En architecture aussi des solutions élégantes peuvent nous être inspirées par les contraintes d'un site –les particularités topographiques, urbaines, historiques, etc.– ou d'un programme. Les singularités sont au cœur des projets qui ont du sens. Je pense que c'est le cas dans bien des arts et des domaines. Je me souviens que dans ma jeunesse, lorsque je m'exerçais au théâtre, le dispositif scénique nous apparaissait au premier abord comme une montagne de contraintes, alors qu'en jouant ces contraintes s'avéraient être une source de jeu très riche. Des supports indispensables, même, pour élaborer des solutions intéressantes.
- **Le musicien** : Y compris pour parvenir à une plus grande liberté ? En musique cela me semble être le cas. Je dirais même qu'il est impossible d'improviser sans avoir une structure musicale solidement définie. Puisque tu parlais de ta jeunesse, pour ma part les premières improvisations étaient des *blues*. C'est cette structure cyclique bien « carrée » de 12 mesures à 4 temps, construite tout simplement avec 3 accords articulés dans un ordre bien défini, qui m'a permis de prendre mes premiers envols en solitaire. Le blues utilise une gamme pentatonique mineure assez simple<sup>12</sup>, très intuitive, dont tout musicien peut se saisir pour s'élancer en toute liberté. Ne disposez-vous pas de programmes informatiques qui peuvent vous aider à créer des projets complets en leur lançant des commandes en toute liberté ?
- La liberté ? Vaste programme... Je dirais que dans mon domaine, la liberté ne se trouve pas là où on pense : pas dans l'illusion d'outils numériques prêts à l'emploi qui, si on baisse la garde, nous plient à leur logique plus qu'ils ne nous servent. Encore faudrait-il pouvoir en garder le contrôle et savoir

---

12 enrichie d'une quinte diminuée, la « note bleue », qui lui donne cette patine si caractéristique

comment on veut les utiliser ! Mais cette opinion n'engage que moi : libre à chacun de réduire à peu de chose la place du choix et de se laisser asservir... Pour ma part, je n'envisage le recours à ces outils de conception paramétrée que dans la mesure où *je suis* celui qui leur intime d'effectuer des opérations : des opérations qui découlent d'une réflexion d'ensemble, à l'issue de laquelle je résous de combiner des paramètres variables et des données invariants. Pas autrement ! Les ordinateurs et les humains sont dotés d'intelligences qui leur sont propres, il faut savoir les rendre complémentaires. Quelle avancée y verrais-tu si on ne les utilisait que pour produire des documents qui ne seraient qu'une actualisation aseptisée de ceux que l'on réalisait naguère sur les planches à dessiner ? Non : comme je ne cesse, pour mon travail et au-delà, de m'interroger sur la nature des formes que je fais intervenir et sur les relations que j'établis entre elles, je fais de l'ordinateur un allié mais en veillant à ce qu'il ne m'impose pas la logique de ses outils ou qu'il m'entraîne vers les productions faciles, « à la mode ». C'est la même approche sélective (car informée) qu'opère le feutre sur le calque quand il choisit les tracés qu'il va suivre... pour mieux s'en écarter vers de nouvelles directions.

- Cela reste très proche des règles de composition musicale. Quand j'écris ma musique ou quand j'improvise, quel que soit l'instrument, « j'explore » une gamme. La gamme est un cadre structurel, elle préexiste à la mélodie qui y puise ses développements harmoniques. Elle la fait naître et l'alimente. Certes, en général il faut plus d'un accord, mais je pense qu'avant de passer au suivant il est bien plus intéressant de finir d'explorer celui de l'instant présent. La prolifération d'accords n'est pas le gage d'une musique inoubliable ! Regarde Santana, ce guitariste californien : ses mélodies des seventies étaient on ne peut plus simples, et pourtant elles étaient du plus bel effet. Soit dit en passant, sa musique est modale, souvent basée sur le mode du *La* –ou mode Eolien<sup>13</sup> – qui sonne comme la gamme mineure naturelle, doucement mélancolique. En fait, dans la musique, tout est là ! Le musicien n'a qu'à décider avec intelligence et finesse de ce qu'il fait de tant de potentialités !
- Cela semble plus laborieux et moins ludique pour nous, mais je ne vois pas pour quelle raison cela devrait être différent ! A ceci près que nous avons des paramètres incompressibles tels que le budget, les règles d'urbanisme, les normes, etc. Frôler ces zones dangereuses est pour nous autrement plus grave que de froisser l'harmonie par quelques notes dissonantes !

---

13 Les soli étaient joués dans une gamme majeure dont la tonique est située 1 ton  $\frac{1}{2}$  au-dessus : il s'agit d'un accord du 6<sup>ème</sup> degré

- C'est vrai, mais en musique aussi il y a des « notes interdites », du moins à certains temps forts –la quarte augmentée, par exemple, ce *diabolus in musica*<sup>14</sup>–. Par exemple, une quarte bâtie à partir d'un *fa* : *fa-si*, qui représente 3 tons entiers, alors qu'une quarte juste n'en compte que 2 1/2.
- Le *fa* ! Ma mère disait souvent que pour elle le *fa* sonne étrangement, qu'il froisse le velours de son oreille –et même pris de façon isolée...
- Peut-être est-elle tout simplement sensible à la fréquence du *fa* ! C'est vrai que 352Hz est une fréquence qui n'est divisible ni par 3 ni par 5, ce qui peut la rendre moins soluble et assimilable...

Mis à part ces écueils dont je te parlais, dans certaines musiques l'improvisation peut se dérouler, enfler, vibrer en toute liberté jusqu'à son sommet. C'est notamment le cas des *rāga* indiens, qui sont intégralement constitués par l'improvisation sans pour autant que le musicien se perde dans le chaos et la confusion. Il s'appuie sur une structure rythmique très coulante<sup>15</sup> et sur des changements de cadence qui à aucun moment ne semblent instables à l'écoute. En prenant corps, la mélodie trouve une telle indépendance qu'il arrive qu'elle conduise le musicien à... l'extase ! A voir ta réaction je devine que cela te semble bien exotique. Saches que le contrepoint médiéval tenait de la même logique : le compositeur dilatait indéfiniment son thème liturgique et y faisait évoluer librement les voix de l'organum<sup>16</sup>.

- Je vois que la musique peut être très puissante ! Et moi qui pensais que pour vous autres musiciens, « monter des gammes » était quelque chose de fastidieux !
- C'est juste une façon d'acquérir de la souplesse, et donc de la liberté. C'est le genre d'exercice incontournable pour la dextérité des doigts. Les compositeurs s'adonnent aussi parfois à des gymnastiques intellectuelles, notamment de transposition de partitions : faire jouer par d'autres instruments un thème ou un morceau est une manière toute trouvée de le faire varier. Pour cela il faut souvent transposer les parties dans un autre ton –car les instruments ne sont pas nécessairement dans le même– et éventuellement adapter l'orchestration. Certains compositeurs se sont même prêtés au jeu pour leurs propres

---

14 qu'on entend pourtant souvent dans la musique indienne : vu que la note tonique est constamment entendue, tous les frottements sont possibles !

15 car constituée de cycles (*tāla*, équivalent de nos mesures) assez longs : de 16, 12 ou 10 temps, ou aussi de 9, 13, 15 temps

16 Plain-chant enrichi d'une voix parallèle

œuvres. Je viens par exemple d'entendre *le Boléro* de Ravel joué à quatre mains sur orgue, et c'est Ravel lui-même qui avait adapté –et raccourci– la partition !

- Tu ne m'as pas encore parlé des « thèmes et variations » : je pensais qu'en musique c'était un exercice consacré. Du moins une figure de style digne d'être écrite et publiée. Je crois savoir que de nombreux compositeurs ont produit des études pour piano, par exemple. Cela revient à des variations sur un thème, n'est-ce pas ?
- Oui : Chopin, Debussy et bien d'autres en ont déclinés ainsi *ad libitum*.
- En architecture aussi certains ont cherché à développer des *types*, ce qu'on peut rapprocher d'un thème musical à faire varier, si tu me permets l'analogie. Notamment pour le logement : Le Corbusier s'y est essayé, avec un succès variable. A Pessac, près de Bordeaux, il a construit un lotissement où il déclinait quatre types de maison –mais l'esthétique moderniste a choqué et cette opération a été un échec –. En revanche, ses maisons type *Citrohan* et *Dom-ino* ont connu plus de succès. L'idée était que certains éléments restent constants tandis que d'autres évoluent. Par exemple, un type Citrohan peut évoluer en villa et même en immeuble, ou être adapté ailleurs : cela a été le cas de la villa Shodan, en 1950 à Ahmedabad (M. Macian).
- Mais quelle est exactement la raison d'être d'un type ?
- C'est d'être constitué par des éléments très simples, combinables et à déclinables l'envi. C'est bien le cas du type *Citrohan* : un module cubique, des murs porteurs, des alternances pleins/vides qui permettent de composer librement des façades, la possibilité de superposer le module pour en faire un immeuble, etc. A vrai dire, la déclinaison systémique est applicable à tous les éléments d'articulation architecturaux de l'espace. Pour peu qu'elle fasse sens dans le contexte général d'un projet donné, cette application mathématisée des formes peut être considérée comme un *modèle mathématique* de l'architecture, éminemment sensible et humain. C'est le mécanisme de la musique modale que tu expliquais : la logique implacable des notes... articulée par l'homme.

Pour revenir au type *Citrohan*, tu noteras que l'utilisation du cube –et du carré en général– constitue un retour aux sources indéniable, directement inspiré de la tradition vernaculaire méditerranéenne. Songe, par exemple, au plan carré du *megaron* d'un temple grec. Louis Kahn a même dit du cube qu'il est le « moment zéro » des choses ! A vrai dire le carré est ce qu'on peut appeler un *archétype*<sup>17</sup> : une forme archaïque si parfaite que c'est de sa

---

17 «-arché», en grec (αρχέ), est un terme militaire qui renvoie à l'idée de com-

simplicité qu'elle puise sa légitimité. Quant au second type de Le Corbusier, le *Dom-ino*, il était également très simple : un système de dalle libre portée par des poteaux, un plan intérieur libre, une dilatation horizontale de l'espace, et surtout la possibilité de juxtaposer des éléments pour faire évoluer le type.

- J'imagine que l'architecte doit anticiper tout les développements possibles lorsqu'il crée un « type ».
- Oui et non, cela peut rester très spontané. Dans le cas des jeunes architectes des années 1920, c'est surtout leur ouverture d'esprit, leur curiosité et leur absence de préjugés qui les ont conduits vers des solutions astucieuses ! En fait, les formes simples sont parmi nous, il faut savoir s'en saisir pour composer avec elles. De la même manière, on peut se saisir des *types* constructifs liés aux techniques de maçonnerie vernaculaires. Prenons les maisons en terre du pourtour méditerranéen –Tunisie, Italie, Espagne, Auvergne– : elles sont très plastiques, très adaptables. Un matériau si simple permet de créer des intérieurs très épurés, où la fonction détermine la forme. Même chose pour le type constructif troglodytique, comme pour bien d'autres encore.
- Dans ces cas là le constructeur *compose* dans des *gammas* qui sont constituées des possibilités plastiques et structurelles des matériaux...
- C'est bien l'idée. Et ce pour tous les types constructifs, même les plus modernes. Je dirais même que les types spatiaux sont directement liés aux types constructifs. Et pour en revenir à ce que l'on disait des structures rigoureuses de la musique, j'irais jusqu'à affirmer que plus un type spatial est défini et plus il est réutilisable. Mais ne te méprends pas, je ne suis pas en train de dire que l'objectif de tout architecte est de réaliser des projets types qu'il déclinerait au cours de sa carrière ! Ce qui compte, c'est d'avoir des intentions claires, fortes, pour produire des relations spatiales riches qui se développeront d'elles-mêmes. C'est la force des intentions initiales de l'architecte qui lui permettra de trouver des solutions élégantes et des variations habiles.
- L'éternelle question de l'équilibre entre les contraintes créatives, l'œuvre qui prend vie, et le degré de contrôle que l'artiste garde sur sa création. Je ne pense pas qu'on puisse souhaiter à un architecte de dessiner un projet si génial que ce projet s'émancipe de son créateur ! Si tu trouves des exemples de telles mésaventures, j'imagine qu'elles sont liées à des paramètres triviaux extérieurs au projet en tant que tel. En revanche, pour la musique la question peut se poser : sans aller jusqu'au joueur de sitar se laissant entraîner par les

---

mandement, de commencement ou de principe. Ce qui est an-archique est ce qui échappe à ce commandement !

flots de son *rāga* et jeter sur les rivages reculés de l'extase, la question est parfois tout simplement de savoir comment terminer un morceau ! Prenons par exemple les œuvres de Wagner, dont le mouvement final se dilate dans des reflux insoumis qui rechignent à gagner la terre ferme. Ou le final de la *Symphonie du Nouveau Monde* de Dvořák ! Au XX<sup>ème</sup> la musique populaire a tout simplement résolu de baisser le son pour terminer des chansons dont la mesure finale est difficile à amener !

*b. Les flots de la musique*

- **L'architecte** : Oui, garder le contrôle de son œuvre revient à maîtriser les forces qui la détournent de son origine humaine. Autrement dit, cette maîtrise renforce l'être humain –et si l'artiste y renonce, c'est qu'il l'a sciemment décidé.
- **Le musicien** : Les eaux azurées des arts —
- **L'architecte** : elles cachent des courants dangereux ! Le risque est parfois de perdre pied, cela est arrivé à plus d'un artiste, de Bosch à Goya ou Van Gogh, de Sade à Antonin Artaud, de Gogol à Kafka, en passant par Poe, Hölderlin, Gérard de Nerval et bien des romantiques !
- Se laisser submerger délicieusement par des flots qui excèdent toutes les catégories de la conscience –un voyage exquis et sans retour !–. Ou alors on tente de nager contre eux mais on échoue. L'art demande de la force physique : regarde dans quel piètre état s'est retrouvé Rimbaud pendant l'écriture d'*Une Saison en Enfer* : « la terreur venait. Je tombais dans des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas et, par une route de dangers, ma faiblesse me menait aux confins du monde... »
- Tu sembles inspiré par le visage *sublime* que l'art présente parfois. Un visage qui n'est pas nécessairement beau, comme l'a expliqué Kant dans sa *Critique du Jugement.*, ou, pour Nietzsche, un visage qui fait peur mais attise la vie<sup>18</sup>. C'est vrai que certains spectacles de la nature ou certaines œuvres peuvent être admirables au-delà de toute beauté. Les Romantiques allemands l'ont constaté, en comprenant que la position de l'artiste, frôlant les limites de la conscience, peut se révéler très dangereuse (J. Lévêque).
- À se demander si la folie subie ou si tous les paradis artificiels où aime à flotter l'artiste ne sont pas les états seconds nécessaires pour arriver à recueillir,

---

18 cf. « *L'origine de la tragédie* » (traduction française en 1977), Gallimard, 2010



comme des gouttes de rosée sur de ténus brins de conscience, l'essence de son œuvre. « *C'est la démence qui fraye la voie de la pensée neuve, qui lève l'interdit* », a écrit Nietzsche —

- Qui s'est aussi demandé si « la constitution foncière de l'existence implique qu'on ne puisse en avoir une pleine connaissance sans périr » — autrement dit, à l'inverse, si ce n'est pas la lucidité qui rend fou— ! Le monde peut être si absurde ! On y adhère, on s'en accommode, on le combat. La question est : que faire des vérités ou des mensonges de la vie une fois qu'on en a pris conscience ? Doit-on résister ou s'y jeter à corps perdu ? Ulysse a choisi de tenir bon face aux louanges insensées que lui chantaient les sirènes. Dans l'ivresse de ces eaux inconnues il est resté un navigateur avisé et un guerrier plein de ruse. L'artiste, à son tour, peut entendre ces mêmes sirènes qui ont attiré les compagnons de navigation d'Ulysse vers les hauts fonds. Dans les affres de la création, l'artiste doit savoir réagir à l'appel des flots...
- J'en frissonne ! Qui y songerait, alors que nous sommes là, confortablement installés ! Mais revenons à la terre ferme : c'est vrai, la matière même de la musique —cet art du temps— est un flux perpétuel. Elle coule —
- Comme un fleuve —
- Héraclite l'a enseigné : on ne se baigne jamais dans les mêmes eaux du fleuve !
- Ce qui vaut pour toute chose, d'ailleurs. Les choses se transforment à chaque instant du seul fait qu'elles durent —
- Nous vivons dans un univers en flux, dans une variation perpétuelle —
- La vie elle-même tient à la fragilité et à la muabilité des choses : que serions-nous sans le renouvellement cellulaire ?
- Un roc, une chose informe. Cheveux, peau, tissus musculaires —tout en nous meurt, cède sa place, se renouvelle—. Connais-tu la poétesse Emily Dickinson ? Elle a écrit que « *rien est la force qui renoue le monde* ».
- C'est le paradoxe du bateau de Thésée, pour évoquer un autre navigateur grec : constamment, les marins en changent les voiles, les cordages, les pièces, et pourtant il demeure le même. Ce sont ces réparations qui lui permettent non seulement de rester à flots, mais aussi de continuer d'être ce qu'il est !
- Pour autant, note que même si la musique est un flux continu, on ne se noie pas nécessairement dans ses eaux. Son aspect cyclique offre, entre chaque vague, passée la crête, la possibilité de respirer. J'imagine que tu n'éprouves pas l'impression de noyade avec des œuvres telles que le *Moto perpetuo* pour violon et piano de Niccolò Paganini (op. 11 - N° 6), ni avec *La Tempête* de Beethoven (sonate pour piano n°17) ou avec la Sonate n°2 pour piano de Chopin !

- Evidemment, c'est plutôt un roulis qui tantôt nous berce, tantôt nous réveille : bref, qui nous maintient en vie. Je pense que le changement perpétuel est également à l'œuvre pour les formes construites. L'essence temporelle des villes fait d'elles une forme vivante, organique, auto régénérée, polyphonique, trans-générationnelle... Avec des moments de plénitude, des moments de crise. Des débordements, des rétrécissements, mais surtout un renouvellement continu. De la plus grande à la plus petite échelle, tout ce qui constitue une ville s'entretient, se remet en question, change, s'améliore, etc.
- Ne pourrait-on pas dire, en fait, que la ville est essentiellement constituée de flux (J. Lévêque) ? Que deviendrait une ville si ses canalisations étaient fermées, ses câblages coupés, si les véhicules ne pouvaient plus circuler, si les marchandises n'étaient pas acheminées, les détritiques pas ramassés, si ses habitants ne pouvaient se déplacer ? Elles imploseraient, elles cesseraient d'être.
- En voilà un funeste scénario de science-fiction ! Mais tu dis vrai, dans ce cas on arriverait en peu de temps à la ruine de la ville. Mouvement, intervention : l'action est nécessaire pour éviter la ruine. Même chose pour les bâtiments eux-mêmes. Leur vie tient au soin que leur prodiguent les hommes : entretenir, réhabiliter, donner de nouveaux usages. Il est fréquent que les bâtiments retrouvent une nouvelle vie lorsqu'on les adapte pour une autre fonction. A ce titre la notion de patrimoine recouvre plusieurs aspects, dont certains peuvent être très dynamiques : il ne s'agit pas toujours de conserver à l'identique un bâtiment dans sa carapace historique supposément originelle<sup>19</sup>. La remise en question et le détournement participent de l'écriture du paysage construit à travers le temps.

*c. L'arabesque*

- **Le musicien** : Comme si la forme des villes, ou la forme des édifices, était capable de se renouveler de façon autonome et selon une logique mathématique qui lui serait propre ?
- **L'architecte** : Evidemment, mais du fait que *j'exerce* mon métier, j'ai la prétention d'affirmer que notre matière grise est indispensable pour que cette

---

19 Toute intervention ultérieure à l'époque de construction de l'édifice constitue nécessairement une médiation. « Même celui qui restaure des monuments ou qui est chargé de leur entretien reste un artiste de son temps » (Gadamer, p. 175)

régénération s'opère. Le monde fourmille cependant d'exemples de villes et de constructions qui sont érigées sans l'intervention d'un architecte. Certes dans bien des cas c'est l'anarchie qui règne et ces édifices résistent mal aux coups de boutoir des intempéries ou des séismes. Ceci étant, ils permettent en général de survivre –ce qui est déjà beaucoup–. On se demandait, au sujet des églises je crois, qui de la forme ou de la fonction précède l'autre. La croissance vertigineuse des mégapoles du Sud semble appeler une réponse sans appel : c'est la fonction qui préexiste. Les besoins premiers induiraient ces constructions empiriques, cela paraît évident au premier abord. Même phénomène dans nos villes occidentales –n'y vois aucune présomption ethno centrée ni sourde vanité professionnelle !–. Or, dans le même temps, cette croissance semble si spontanée, si imparable, qu'elle donne l'impression que forme et fonction sont indissociables et simultanées !

- **Le musicien** : C'est vrai, les constructions et les villes paraissent se développer de façon organique, comme si une énergie intérieure les animait...
- Il semble que le paysage construit fonctionne comme le paysage naturel : il vit et évolue à travers les saisons et les générations selon une logique propre. Sans cesser d'être, par essence, le produit d'interactions perpétuelles et multiples –au premier rang desquelles les décisions humaines–, villes et constructions paraissent obéir à une écriture algorithmique secrète. Le regard distrait qu'on jette sur elles affecte de voir leur organisation présente comme une évidence, or malin qui aurait pu anticiper, quelques décennies auparavant, quelle allait être cette physionomie !
- Où veux-tu en venir ?
- A la logique mathématique de cette croissance. A mes yeux, la forme construite se comporte de la même manière que les *arabesques*, ces ornements composés de rinceaux et de lignes courbes qui s'entrecroisent sur les stucs, les faïences ou les pages des livres anciens des pays islamiques. Qu'ils soient ou non inspirés de feuilles, de fleurs ou de calligraphies, ces tracés géométrisés semblent stabilisés et équilibrés, non questionnables –sagement calés dans leurs cadres fermés–.
- Autrement dit, des formes parfaites et finies !
- Et pourtant non ! Leurs rinceaux peuvent bifurquer à tout moment ! Tout comme ils peuvent se transformer en bandes ou s'affiner, ou comme le motif peut momentanément se scinder en deux moitiés qui évoluent séparément avant de se rejoindre pour former un motif complet et symétrique (art. de P. Fuhring, E.U.). Dans les années 1890, l'historien Alois Riegl a défini les arabesques comme des ornements caractérisés précisément par cette bifur-

## Généalogie

cation des rinceaux, lesquels sont composés de tiges portant la plupart du temps des feuilles stylisées dont on ne peut voir ni le commencement ni la fin. Autrement dit, ce qui les caractérise, c'est leur *mouvement sans fin*. Une évolution plus imprévisible qu'on ne le penserait ! Comme les villes ! Comme les transformations d'un édifice, les eaux d'un fleuve, les mouvements mélodiques, les colonnes de la *mezquita de Córdoba* ou le nombre de lobes de leurs arcs !

- Avec une tendance irréprouvable vers l'infini...

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



« Saturne dévorant son fils » (~1820)

*Francisco GOYA* —

Un peintre qui, comme tant d'artistes, sombra dans la folie à la fin de sa vie.

\*

*Le directeur de l'orchestre est arrivé. Sans son costume queue de pie et délaissant pour l'heure son estrade, rien ne le différencie de ses musicien –si ce n'était qu'il tourne le dos à la salle et tend un accordeur au bout du bras—. Il commence à accorder les pupitres qui sont au complet : flûtes, clarinettes...*

\*

### 3. Harmonie et rapports

#### a. Structure et ornement

- **L'architecte** : N'avez-vous pas, vous autres musiciens, repris le mot « arabesque » pour évoquer les formes musicales où il est question d'un jeu de lignes ? N'est-ce pas ce sens général que le mot a eu tendance à prendre aux XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles –en musique comme dans bien des domaines– ?
- **Le musicien** : Si, bien sur. Par exemple, au sujet d'une symphonie de Beethoven, on peut dire que « le premier violon orne le thème d'une arabesque bouclée<sup>20</sup> ». Il me semble qu'on a principalement repris le mot dans le contexte du contrepoint : lorsqu'une des voix mélodiques s'écarte de sa ligne et l'ornement de fioritures, on peut dire qu'elle chante une arabesque. Elle ressort de l'ensemble cohérent tout en s'appuyant sur lui.
- **L'architecte** : Si je comprends bien, pour vous aussi ces ornements sont *indissociables* de la structure qui les porte. En architecture a traditionnellement régné une distinction entre le structurel et l'ornemental qui ne parvient pas à me convaincre. J'ai l'impression que cette séparation artificielle voudrait insinuer que l'ornement constitue une catégorie à part dans le domaine de l'esthétique, ou, plus généralement, de la *représentation* –si on considère que c'est là la raison d'être des œuvres d'art et de leur fonction signifiante dans toutes les sociétés, comme nous disions plus tôt (en I. 1. e) –. J'aimerais que tu me donnes ton point de vue de musicien, il m'intéresse.
- Poursuis, je t'écoute.
- Cette distinction classique voudrait que soit « architecture tout ce qui constitue l'édifice, et décor tout ce qu'on peut enlever sans que l'édifice s'écroule ». Mais si tu penses à tes volutes musicales, ou aux arabesques que l'on vient d'évoquer, comme aux arcs polylobés et entrelacés des édifices d'al-Andalus du XI<sup>ème</sup> siècle, ou à la dentelle des voûtes en éventail anglaises et même à la multiplication et à la finesse des arcbutants gothiques... ne penses-tu pas qu'il est bien difficile de dire où termine la structure et où commence l'ornement ? Une sortie de Kant est restée célèbre, contre les tatouages sur le corps humains et certaines ornements dans les églises, que je trouve en désaccord avec ce que nous avons discuté jusqu'à maintenant. Pour Kant, quand il s'agit de juger de ce qui est beau, il faut distinguer deux sortes de

---

20 J. Chantavoine, « Les Symphonies de Beethoven », 1932

beauté : la beauté *libre* –celle des choses « belles par elles-mêmes » : la nature, les arabesques, la musique<sup>21</sup> etc.– et, moins immédiate, la beauté *adhérente* – celle des édifices, de l’animal, de l’être humain : choses qui *adhèrent à un concept* lié aux fins des hommes–. Kant insinue qu’à partir du moment où il s’agit de répondre à une *finalité*, le plaisir esthétique est nécessairement limité<sup>22</sup>.

- C’est triste ! Peut-être admet-il tout de même qu’on puisse apprécier le même objet de deux points de vue différents, d’abord en tant que beauté libre et ensuite en tant que beauté adhérente ? L’objet interpellerait immédiatement les sens, puis, dans un second temps, l’intellect ?
- Je suis entièrement d’accord avec toi, et s’il doit y avoir un juge idéal en matière de goût, je ne vois pas pourquoi ce devrait être celui qui juge à partir de ce qu’il « a en idées » plus que de ce qu’il « tient des sens ». Pascal n’a-t-il pas démontré que « *le cœur a ses raisons, que la raison ne connaît point* » ? (*Pensées*, fin du *Discours de la machine*). Sur ce point tu sembles avoir bien plus d’affinités avec Hegel ! Te souviens-tu de l’effet que les églises gothiques avaient sur Hegel, qui disait laisser son œil suivre la force ascendante des piliers, l’élégance des nervures des ogives, et sentir son âme monter en même temps qu’il levait le menton ? A mon sens il admet qu’en architecture, structure et ornement ne font qu’un, et que la beauté relève précisément de l’ensemble. Au sujet de l’architecture gothique, il explique que comme il s’agit « *de faire paraître [...] plus hautes qu’elles ne le sont réellement les masses qu’elle superpose, elle ne se contente plus des simples surfaces. Elle les divise [...] en des formes qui, elles-mêmes, expriment la tendance ascensionnelle* »<sup>23</sup> –autrement dit, « *l’unité des simples masses est divisée et façonnée jusque dans les plus petits détails* » –.
- On voit bien qu’il n’y aurait aucun sens à vouloir séparer ces détails ornementaux de ce qui les porte.
- Effectivement : l’ornement ne pourrait se suffire à lui-même car il est indissociable de la manière dont ce qui le porte se présente (Gadamer, p. 178). Et sur ce point, Kant lui-même devrait admettre que si on trouve que, disons, un tatouage, est beau, c’est *parce qu’il sied* à la personne qui le porte ! Mais pour revenir à l’architecture, il semble évident que de par sa nature même qui, comme nous l’avons dit plus tôt, est *englobante*, elle donne à tout

---

21 « sans sujet », voire « sans texte »

22 d’où le scandale, à ses yeux, des tatouages, qui en embellissant la figure humaine rendent trop immédiat le plaisir esthétique

23 *Esthétique* Extrême fin du I -II. de la Troisième partie



ce qu'elle contient le point de vue de la décoration (p. 176). « *Elle est, selon son essence même, décorative* », ne trouves-tu pas ? Ne crois pas pour autant que je veuille limiter l'architecture à ses décorations, je ne suis pas né au siècle du gothique flamboyant ni du rococo ! L'ornement ne doit pas capter toute l'attention<sup>24</sup> : il doit se confondre avec sa fonction décorative d'accompagnement. D'ailleurs, le fait qu'il n'y ait en général aucun contenu figuratif dans les ornements d'architecture –y compris celle qui n'est ni juive ni musulmane– mais plutôt des éléments stylisés et répétitifs correspond bien avec ce rôle d'accompagnement.

- Ne crois-tu pas que c'est l'architecture elle-même, prise dans son ensemble, qui assume cette double médiation ? D'une part ravir les sens de l'observateur, et de l'autre détourner son attention d'elle-même pour la laisser entrer dans la totalité, plus vaste, de l'environnement humain qu'elle accompagne ? Et d'une manière générale, est-ce que ce ne serait pas là le rôle de l'art proprement dit : partir de l'esthétique pour réconcilier les hommes avec la beauté de la vie et, ainsi, les placer en face de ce qu'ils sont –individuellement et en tant que groupe–
- Mon cher, je ne sais pas si c'est l'enthousiasme d'entendre, bientôt, une musique qui promet de t'élever très haut dans les sphères de la beauté, mais tu viens d'articuler une pensée qui mérite d'être notée ! Quelle belle notion que celle de l'art fait par l'homme et pour l'homme. Qu'elle est prometteuse ! Je ne manquerai pas d'y revenir plus tard. Mais pour l'heure, la mise en rapport des idées de structure et d'ornement me faisait glisser vers celle d'*harmonie*...

### *b. Le statut du corps humain*

- **Le musicien** : Notion centrale dans la musique s'il en est !
- **L'architecte** : Certes, mais d'après l'histoire et la théorie de la musique que tu as eu la patience de m'expliquer, il me semble que l'harmonie n'ait été considérée que bien tard en musique. En revanche, les théoriciens de l'architecture l'ont, eux, pointée dès l'Antiquité.
- **Le musicien** : C'est vrai, pour comprendre les premières théorisations de

---

<sup>24</sup> *Esthétique*, dernière phrase de la citation indiquée ci-dessus : « *à la plus haute généralité s'opposent la plus grande particularité et variété de détails ; de même que l'âme, en ce qu'elle s'oppose au recueillement chrétien, s'enfonce dans le fini et se laisse même aller à vivre dans la médiocrité et la petitesse* ».

l'harmonie mélodique occidentale, il faut se replacer à l'époque charnière de Bach. Je t'ai expliqué pour simplifier que la recherche dynamique d'harmonies a été le moteur du passage à la musique tonale, mais l'énergie provenait de la vigueur des lignes musicales, qui se sont mises à onduler, à se cabrer, à l'intérieur de l'implacable structure qui les maintenait captives. Bach a compensé cette relative aliénation de leur liberté en leur accordant une signification supplémentaire tirée des *harmonies* changeantes qui, précisément, animaient leurs soulèvements (H. Barraud, E.U.). Ce n'est qu'à partir de ce moment que la recherche d'harmonies a constitué la base de la musique.

- A cet égard l'histoire de la musique me paraît très simple : l'Antiquité, les polyphonies chrétiennes, puis l'harmonie post-baroque. Cela me fait penser à une des classifications de l'histoire de l'architecture qui recoupe à peu de chose près cette chronologie : celle de Siegfried Giedion, historien et critique de l'architecture de langue allemande. Visiblement marqué par la lecture qu'a faite Hegel de l'architecture égyptienne<sup>25</sup>, Giedion a écrit que « *la première conception de l'espace architectural est une architecture de volumes dans l'espace* ». La deuxième période s'ouvre, selon lui, avec l'invention de l'espace évidé vers la fin de l'Empire romain ; puis la troisième à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, avec une interrelation retrouvée des *volumes extérieurs* entre eux et avec leur environnement. Trois moments... comme pour la musique !
- Serait-ce une coïncidence ? J'attends que tu développes pour mieux comprendre...
- Cette classification en est une parmi d'autres, je ne te la signalais que pour l'aspect cocasse du parallélisme ! Mais puisque tu veux que je précise, comme l'orchestre tarde décidément à finir de s'installer, voilà : les civilisations de Sumer et d'Égypte n'ont pas cherché à développer de sensation d'espace intérieur. Les salles hypostyles égyptiennes n'étaient pas des lieux de rassemblement mais de passage, les colonnes de Karnak étaient si hautes et si serrées qu'elles ne laissaient rien deviner du vide, pas plus que les voûtes n'étaient offertes à la lumière, et donc à la vue : autrement dit, aucune existence spatiale ne pouvait advenir. Les Grecs n'avaient pas plus conscience de l'espace — ils n'avaient d'ailleurs aucun mot recouvrant notre notion d'*espace*— : on ne pénétrait pas dans la *cella* des temples. Certes leur architecture était plus complexe, mais elle était essentiellement vécue de l'extérieur, comme « *le jeu*

---

25 Symbolique, fusionnant l'horizontale du monde des hommes à la verticale du dieu soleil, massive, posée dans un espace sans limites comme pour mieux rappeler à l'homme sa finitude

*savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière* », a écrit Le Corbusier.

- Et toujours pas de musique à proprement parler, à cette période. Quid des Romains ?
- Eh bien ils ont inventé les structures voûtées et lumineuses, ce qui était révolutionnaire. Pense au Panthéon d'Hadrien ! A son sujet, Tadao Ando, architecte japonais attentif à la façon occidentale de vivre l'espace, explique avoir éprouvé une vertigineuse « sensation d'espace » en le visitant, ce qui lui a fait comprendre tout un pan de notre conception de l'architecture<sup>26</sup>. Cette tradition de l'espace délimité par une enveloppe architecturale s'est poursuivie jusqu'au Panthéon de Soufflot à Paris, en passant par Sainte-Sophie à Constantinople et toute l'architecture chrétienne. Puis à la fin du XVIII<sup>ème</sup> les préoccupations des architectes se sont enrichies, diversifiées, pour, entre autres, se préoccuper de l'aspect extérieur des bâtiments.
- Autrement dit, *la notion d'espace* a constitué ce que la polyphonie a été pour la musique, c'est donc elle qui a été au cœur de la théorie architecturale !
- Pourtant... non ! Les Romains n'avaient pas plus de mot que les Grecs pour évoquer l'espace. *Spatium*, en latin, ne renvoyait pas au sens que nous comprenons aujourd'hui. Or l'absence de vocable traduit bien l'absence de conscience du phénomène, tu en conviendras ! Dans son célèbre *Traité*, Vitruve –le premier théoricien de l'architecture, qui a vécu au I<sup>er</sup> siècle av. J.-C.– n'a jamais employé le mot *spatium*, pas plus que ne l'a fait Alberti au Quattrocento –théoricien aussi célèbre que Vitruve, auteur du traité *De re aedificatoria*–, ni aucun de ses successeurs des siècles qui ont suivi.
- Quels étaient, alors, les concepts directeurs de leurs théories ?
- Des considérations, toutes, liées au *dessin* : la proportion, l'harmonie, la convenance, l'effet, l'ordre, la distribution et, plus tard, le type –on en a parlé–. Sans oublier bien sûr la perspective, incontournable depuis l'époque des Florentins contemporains d'Alberti. D'ailleurs, même au XVIII<sup>ème</sup>, à aucun moment les théoriciens ou praticiens de l'architecture comme Laugier, Blondel ou Ledoux n'ont parlé d'espace. L'architecture demeurait un art du dessin. D'après Vitruve, c'est bien l'harmonie qui devait distinguer un édifice architectural d'une bâtisse quelconque –et qui faisait d'elle l'objet d'une théorie–. L'harmonie résidait dans l'application d'une unité de base grâce, écrivit-il dans son *Traité*, à la *proportio* et à la *symmetria*. Cette unité basique était calculée à partir d'un *modulus*, véritable foyer de convergence à partir duquel chaque point était géométriquement disposé « comme à égale distance ».

---

26 Relaté dans une interview donnée pour El croquis (2000)

- Il décrivait donc comment réaliser une composition symétrique. Mais sur quoi appuyait-il sa *proportio* ?
- Sur... le corps humain. Ta question est décidément très juste, car, crois-moi, le rôle du corps humain a réellement été fondamental. Par exemple, si on choisissait comme module du corps le nombre de doigts d'une main, le module architectural devait imiter cette organisation et se baser sur le nombre 5. La référence au corps humain est d'ailleurs antérieure à Vitruve, qui n'a fait que théoriser la pratique architecturale des Grecs. Ce qu'on a appelé les ordres classiques<sup>27</sup> attribuait, par exemple, à l'allure des temples grecs des caractéristiques humaines : le style dorique, sobre et trapu, était masculin ; le ionique, plus léger, gracile, décoré, était féminin. Et même des caractères plus complexes pouvaient être déclinés architecturalement, car les Grecs attribuaient aux temples, qui étaient toujours dédiés à tel ou tel dieu, le caractère de ce dieu<sup>28</sup>. Plus tard, la vision qu'ont eue d'autres sociétés du corps humain a changé, ce qui a fait évoluer l'architecture, mais cette référence elle-même n'a jamais disparu.
- Donc c'est le corps humain qui a été au centre de tout ? C'est étrange, je n'ai jamais perçu l'architecture sous cet angle. Je dirais même que le corps humain semble bien absent de l'architecture qui se construit en ce moment...
- C'est bien là le problème ! Quoi qu'il en soit, ce qui a toujours été au cœur de l'architecture c'est, d'une part, le réflexe hérité de Platon de réutilisation de modèles par attrait pour « l'identique à soi<sup>29</sup> » et, d'autre part, les références anthropomorphiques et l'harmonie. Trois éléments, tu remarqueras, qui se rejoignent en ceci que le corps humain est effectivement invariant morphologiquement et qu'il peut être considéré comme harmonieux.
- N'est-ce pas à cette conception que renvoient les planches de Leonardo da Vinci sur le corps humain encadré par un cercle et un carré ? Comment l'a-t-il appelé...

---

27 Le toscan, le ionique, le dorique, le corinthien et le composite. S'ils devaient être superposés dans un édifice, on appliquait une gradation, des étages bas (ordres « lourds ») à l'attique (ordres « légers »).

28 et les caractères des dieux étaient calqués sur les traits de caractère des hommes (Ch. Norberg-Schulz), ce qui rendait plausibles les interactions entre dieux et hommes –comme dans beaucoup de polythéismes–.

29 un modèle de pensée basé sur les polyèdres : sur la perfection et l'autorité de ces solides géométriques, et notamment sur celui qui les synthétise tous, la sphère, modèle de perfection.

- L'homme *vitruvien*. L'idée était que si l'autonomie de l'édifice renvoie au corps, modèle naturel et premier, ce corps est inscriptible dans un cercle et dans un carré –c'est-à-dire, *dans un ordre*, plus général : géométrique, cosmique—. Da Vinci faisait référence aux théories des Anciens, mais ce faisant il n'opérait qu'une mise à jour du modèle. Il remplaçait l'homme antique par l'homme de la Renaissance, lequel a été remplacé par l'homme baroque, puis classique, néoclassique, moderne, déconstructiviste, etc. C'est pourquoi dans leur lecture critique de l'histoire de l'architecture, les théoriciens<sup>30</sup> du XX<sup>ème</sup> n'ont eu de cesse de relier l'architecture d'une civilisation à son univers de pensée. Quelle qu'ait été la forme symbolique à laquelle ils faisaient référence –par exemple la doctrine religieuse, la vie politique, la pratique juridique, les théories scientifiques, les avancées techniques, etc. (J. Lévêque)—, tous ces auteurs ont synthétisé des siècles de pratique architecturale en la reliant à ces univers symboliques synchrones. Pour ne citer qu'un exemple, Spengler a distingué le « sentiment cosmique de l'Égypte » de « la culture apollinienne de la Grèce antique », de « l'univers magique de l'Islam », ou de « l'âme faustienne de l'Occident ». L'homme a traversé ces époques, ses pratiques ont changé, il s'est technicisé, est devenu « cubiste », standardisé, mais l'homme est toujours là.
- Je commence à comprendre... Toute la question est donc de savoir *quel est le statut de cet homme*. On reste assez proche de la musique, tu sais. La musique de l'homme apollinien<sup>31</sup>, comme tu dis, était légère et festive ; celle des chrétiens pesante, mystique puis romantique ; et celle des musulmans, algorithmique, horizontale, inventive...
- Comme ton intuition l'entrevoit sûrement : « *la nature de ce statut détermine le principe d'organisation de l'architecture* » (Bloemer & Moore). Après les civilisations babyloniennes et égyptiennes, Platon a décrit le monde en des termes *géométriques*, faisant de l'homme un être essentiellement géométrique et défini par des notions de mesure, de rapports et de proportions. Avec les monothéismes, le corps humain s'est *divinisé*, et en particulier pour les Chrétiens, dont le corps est d'autant plus sacré qu'il est à l'image de Dieu et que ce dieu

---

30 provenant d'horizons germaniques très divers –ex : Oswald Spengler (philosophe allemand), Christian Norberg-Schulz (historien et architecte norvégien), Erwin Panofsky (historien allemand de l'art)...– certes, inspirés, tous, par Hegel...

31 Relatif à Apollon (Ἀπόλλων), dieu grec d'une beauté hors pair, dieu de la jeunesse, de l'architecture, du chant, de la poésie, dieu vengeur (voir p.170). Les Romains l'ont adopté sans même changer son nom (*Apollo*).

est incarné en chacun d'eux. Puis ont fait irruption des *mathématiques* d'origine hindoue et arabe, qui ont permis de réécrire le monde d'une manière algébrique où trouvaient une place les notions d'irrégularité (avec les courbes coniques, variation notable par rapport au modèle sphérique), d'irrationnel (avec des nombres tels que  $\sqrt{2}$ ) et, surtout, d'inconnu ( $x$ ).

- Tu veux dire qu'avant le passage aux monothéismes on se désintéressait du « non tangible » ?
- Disons que pour les Grecs l'infini n'était *pas pensable*. On n'envisageait pas même sa possibilité, alors que pour les cultures sémitiques, l'infini est, au contraire, devenu le *premier pensable* ! Le Dieu des Hébreux puis des Chrétiens, tout comme celui des Musulmans, est devenu l'enjeu de toutes leurs réécritures mathématiques du monde.
- Tu penses aux travaux de mathématiciens comme Cantor sur le *transfini*...
- C'est un excellent exemple, oui. Pour en revenir à la Renaissance, une autre révolution, celle de Galilée, a mis fin au statut divin du corps qui, au-delà d'une nature mathématique, devenait *mécanique*. Ses expériences sur la chute des corps sapèrent un atavisme fort, issu de la « Physique » d'Aristote, qui voulait que les éléments eussent une place où retourner : le léger dans le ciel, etc. Galilée prouva que la vitesse de chute d'un corps est indépendante de son poids, et proportionnelle au temps :  $v = e/t$
- Où il faut comprendre que tout ce qui peut déterminer l'architecture d'une période donnée est interdépendant ! Savoirs-faires, moyens techniques, goûts esthétiques, règles de composition, logiques de partition de l'espace, etc. Impossible de dire, par exemple, si ce sont les avancées techniques qui permettent l'évolution plastique des édifices ou si c'est l'inverse : tout progresse simultanément... Même les révolutions mathématiques qui ont permis de réécrire le monde sont en fait rendues possibles et engendrées par ce monde !

c. « *L'harmonie des rapports qui se laissent rapporter à des nombres* »  
(Hegel)

- **L'architecte** : Cette lente maturation ne s'est pourtant pas faite sans convulsions ni crises, au sens médical du terme (Hippocrate) : ces moments critiques où le sort bascule vers un côté (la guérison) ou l'autre (la mort)... Puisque nous parlions de Galilée, rappelons qu'il a fait l'objet d'une véritable « affaire » instruite par l'Inquisition. Dès la parution de *Siderens Nuncius*, les partisans de la théorie géocentrique jurèrent de faire interdire sa théorie des

corps flottants. Sans oublier qu'au-delà de ces calomnies, Galilée lutta pour défendre la doctrine de Copernic –que le tribunal de l'Église censura tout de même en 1616–. Galilée eut finalement la vie sauve, mais on lui interdit d'enseigner sa thèse comme autre chose qu'une « hypothèse ». Quant au malheureux Giordano Bruno, l'Inquisition le condamna au bûcher en 1600 pour avoir suggéré que l'univers pût être *infini* et peuplé d'une myriade de mondes identiques au nôtre. Ironie notable, que celle de son exécution au nom de Dieu... c'est-à-dire, au nom de l'Infini lui-même ! Toute distordue que fût la conscience des Inquisiteurs, elle ne cadrait pas avec l'intuition de Giordano Bruno... « *L'histoire des sciences évolue, dans le détail comme dans les lois d'ensemble, comme une reprise de l'histoire des religions* » a écrit Michel Serres, « *celles-ci avancent par les hérétiques, celles-là par les inventeurs, assez régulièrement expulsés* ».

- **Le musicien** : Tu sais, la science a tardé à se constituer en groupe. A l'époque de Giordano Bruno ou celle de Copernic, seule l'Église fonctionnait comme une assemblée –comme un tribunal–. Elle seule pouvait décider si c'est la terre qui tourne, et non le héros isolé (Serres). Les soutiens de Kepler ou de Da Vinci du vivant de Copernic ne suffirent pas pour réhabiliter sa théorie. Le géocentrisme et la vision aristotélicienne du monde arrangeaient mieux les affaires du pouvoir constitué !
- **L'architecte** : Alors que dans le même temps la révolution de la perspective débouchait sur une nouvelle philosophie du sujet individuel connaissant. Galilée arrivait au moment charnière, certes un peu tôt –il affronta des résistances– mais globalement son époque était mure. Vingt siècles plus tôt, pour les contemporains d'Aristote, « *mille singularités s'opposent au passage à la règle [de physique mathématique] générale* » (Serres) : une nymphe par fontaine, une hamadryade dans chaque arbre, des faunes plein les prés, la mer pullulant de sirènes... « *Il a fallu attendre le Dieu unique pour que l'étendue se vide et que nulle localité n'obstrue l'Univers homogène* ».

Mais surtout, l'humanité commença par être sociologue, avant d'avoir besoin de toute son histoire pour se faire physicienne: c'est sûrement notre modernité qui nous pousse à interpréter les mythologies et religions à partir des sciences naturelles, mais ce qui effrayait nos ancêtres, ce n'est peut-être pas tant la foudre, la nuit ou les sécheresses, que les *groupes humains*, les ennemis que chacun a ! C'est pourquoi les mathématiques des Anciens ne cherchaient ni à déterminer des mesures précises, ni à voir au-delà des nombres entiers. Les *nombres*, pour eux, servaient à coder les impôts, les salaires ou le commerce : tout ce qui régissait les relations dans la société.

- Mais alors pourquoi avoir développé une géométrie si raffinée ? Que cher-

chaient-ils dans leurs théorèmes ?

- Des *rappports*, rassurants et harmonieux. C'est ce qui a fondé les travaux de ces génies, originaires tous d'une région où se concentrent Samos (Pythagore), Milet (Thalès) et Ephèse (Héraclite), auteurs de théorèmes fondateurs pour l'arithmétique, la géométrie et la physique –trois dimensions du *nombre*, du *logos*, de l'invariant, du *rappport*...-. Le tout à partir d'une observation des astres, et notamment en s'aidant de l'aiguille du cadran solaire, qui projette sur le sol les événements du ciel : « [*le gnomon*] *vibre d'harmoniques autour de la chose qu'il désigne et la connaissance scintille à la pointe de son axe* » (Serres). On dit que les Grecs héritèrent des Babyloniens (II<sup>ème</sup> millénaire avant J.-C.) le *gnomon*, le *boulier* et la division des jours en douze parts. Ce même peuple avait aussi divisé l'année en 360 jours et développé la numération sexagésimale des Sumériens (IV<sup>ème</sup> millénaire avant J.-C.) –qui servit aux Grecs de base pour diviser le ciel en 30 degrés (les *zôdion*) et le peupler de formes vives...
  - Douze, soixante, des nombres chargés de symboles. Hegel a écrit que « *les nombres sept et douze, par exemple, reviennent souvent dans l'architecture égyptienne, parce que sept est le nombre des planètes, douze celui de la lune, ou le nombre de pieds jusqu'où doit monter le Nil pour répandre la fertilité sur l'Égypte* » (*Esthétique*, Première partie, I-I-III.). Sans parler des douze travaux d'Héraclès : un pour chaque mois, ou contre chaque engeance du bestiaire zodiacal. Ou des sept pas que Bouddha a faits dans chacune des quatre directions pour mesurer l'univers, comme des sept jours qu'il a fallu au Dieu des Chrétiens pour créer le monde. Les exemples de nombres symboliques foisonnent !
  - Exactement : les Anciens cherchaient *l'harmonie* entre la ronde des astres dans le ciel et leur vie quotidienne, qui était régie par *l'être* et peuplée d'*étants* (Parménide). C'est pourquoi l'approche arithmétique des pythagoriciens s'intéressait aux *rappports* harmonieux entre les côtés d'un triangle : c'est à eux qu'on doit les tables de multiplications, qui présentent des *nombres entiers*.
  - Je comprends : un nombre comme  $\sqrt{2}$  ne faisait pas partie de leurs préoccupations !
  - Oui, et c'est bien parce qu'ils *ne pensaient pas l'infini*. Leur savoir ancestral, tabulaire, raillé trois siècles plus tard par les Athéniens (Platon : *Dialogue du Memnon*), portait en revanche en lui ce qui a fondé l'architecture de toute la civilisation occidentale : l'harmonie, les *rappports*, la symétrie, la mesure. Dans l'*Epinomis*, Platon écrit que « *toute figure géométrique, tout système de nombres, toutes proportions harmonieuses et enfin, tout chœur de révolutions sidérales, révèlent nécessairement à celui qui les étudie méthodiquement, une certaine harmonie* ».
  - La musique procède de la même logique. Comme Hegel l'a si bien dit, « *elle*



*suit les lois harmoniques des sons, qui s'appuient sur les rapports du nombre et de la quantité. [...] Dans le retour de la mesure et du rythme, mais aussi dans les modifications qu'elle fait subir aux sons eux-mêmes, elle introduit, de diverses façons, les formes de la régularité et de la symétrie* » (Esthétique, II, I-I-II). Nos deux arts sont régis par l'eurythmie, les homothéties diverses et tant de lois mathématiques...

- Tu as raison : même les courants architecturaux opposés à la pratique classiciste, tel que le Mouvement Moderne —qui voulait réécrire le monde sous un prisme cubiste anti-symétrique—, ont redécouvert des lois mathématiques ancestrales. *Nombre d'Or* (ou  $\varphi$ , c'est-à-dire  $(1+\sqrt{5})/2$ , nombre qui a la particularité d'être égal à son inverse si on lui ajoute ou on lui retranche 1), *suite de Fibonacci* (suite de nombres entiers où chacun est la somme des deux qui le précèdent) et autres *spirales dorées* (construites à partir du rectangle d'or, dont la longueur divisée par la largeur égale  $\varphi$ , et qui se rencontrent beaucoup dans la nature : l'ADN, les coquillages, disposition des feuilles sur une tige, constitution des pommes de pins, etc.)... ont inspiré plus d'un moderniste, notamment Le Corbusier, qui a créé le Modulor à partir de  $\varphi$ . Oui, depuis que les artistes l'ont redécouvert à la Renaissance (Dürer, Boticelli, Da Vinci, etc.), ce nombre n'a cessé d'inspirer : de Velázquez à Dalí ou Picasso pour rendre hommage à ce pays, et même les musiciens —Debussy, Satie, Xenakis pour ne citer qu'eux.
- Arts, sciences : la recherche de nombres « magiques » est une constante qui a traversé les époques, insidieuse, soumettant à la tentation ésotérique les hommes les plus sérieux. Dans mon domaine, la suite de Fibonacci a fait une apparition furtive au sujet des tempéraments des gammes. Je t'en ai parlé, tu te souviens ?
- C'était très théorique, mais j'en ai retenu que les demi-tons ne sont pas égaux entre eux et qu'il a fallu tempérer les gammes pour que la musique sonne juste. Seuls les intervalles de quinte et d'octave sont naturellement harmonieux, n'est-ce pas ?
- Absolument. La gamme que l'on a appelée pythagoricienne, tenue par les Grecs des Babyloniens, ne contenait que des intervalles de quintes pures — l'intervalle jugé le plus consonant et le plus mathématiquement parfait, à un comma près. Or si on s'intéresse maintenant à la notion d'harmoniques (fréquence multipliée par 2, soit un écart d'octave) et qu'on crée une suite à partir d'une note fondamentale (mettons, le do 128 Hz), de sa première harmonique (do 256 Hz, intervalle 2), de la quinte (sol 384 Hz, intervalle 3), tu remarques que ces trois premières notes représentent une dynamique de croissance où chaque note est l'addition des deux précédentes —soit le

mécanisme de la suite de Fibonacci ! Autrement dit, comme ses intervalles présentent un rapport de 1,5 très proche de  $\varphi$  (1,618...), la gamme pythagoricienne croît à la manière de la spirale d'or, et non comme la suite de quintes tempérée, qui représente une spirale nettement moins dynamique.

- A quelques approximations près, pour qui veut y voir de la magie, toute démonstration fumeuse devient preuve irréfutable !

*d. D'Euclide aux mathématiques de l'aléatoire*

- **Le musicien** : Même les mathématiciens qui se sont penchés sur la nécessité de tempérer les gammes n'ont pas manqué de signaler l'omniprésence de la suite de Fibonacci. Prenons Conrad Henfling, fonctionnaire irréprochablement sérieux travaillant à la cours du Margrave de Ansbach. Dans une lettre qu'il adressa en 1706 à Leibniz, philosophe et mathématicien de génie, Henfling exposait l'essentiel de sa théorie de la musique (P. Bailhache). Il y définissait quatre tempéraments (*e*) et proposait qu'on adoptât le quatrième système, où l'octave, valant 5 tons et 2 demi-tons comme chacun sait, était divisé en 50 *e* –soit un tempérament en 50 parties–. Or  $2 + 5 = 7$  ;  $7 + 5 = 12$  ; etc. : 5, 7, 12, 19, 31 et 50 : on est là en présence d'une suite de Fibonacci ! La postérité n'a pas adopté le tempérament de Henfling, mais la curiosité mathématique demeure... Sans parler des physiciens comme Newton qui ont cherché à mettre en correspondance les notes de la gamme avec les couleurs du prisme ! En 1725, le père jésuite Louis-Bertrand Castel se proposa de concevoir un clavecin oculaire « *qui rende les sons sensibles et présents aux yeux, comme ils le sont aux oreilles, de manière qu'un sourd puisse jouir et juger de la beauté d'une musique aussi bien que celui qui entend* ». Il s'inspira d'une façon très approximative des théories de la lumière et des sons (phénomènes ondulatoires) et attribua une couleur à chaque note (correspondances différentes de celles de Newton). Comme J.-J. Rousseau qui, curieux, lui rendit visite, on peut dire que « *cet homme [était] fou, mais bon homme au demeurant* »... C'est Voltaire qui a résumé ces travaux : « *La plus grande réfrangibilité du violet répond à ré ; la plus grande réfrangibilité du pourpre répond à mi* », et ainsi, bleu/*fa*, vert/*sol*, jaune/*la*, orange/*si*, rouge/*do*. Voltaire voyait même dans « *cette analogie secrète entre la lumière et le son [...] lieu de soupçonner que toutes les choses de la nature ont des rapports cachés que peut-être on découvrira quelque jour* »...
- **L'architecte** : Newton et Voltaire me font penser aux *Voyelles* de Rimbaud : « *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : voyelles / Je dirai quelque jour vos naissances*

*latentes* / » etc. Les scientifiques auront peut-être besoin des artistes pour percer les mystères ! L'art reste le meilleur aiguillon des sociétés pour traverser les opacités sans se délester des superstitions et symbolismes constitutifs de ces peuples... Ou alors l'art n'est qu'une pointe éclore parmi tant de graines prêtes à germer, les racines bien développées. C'est ce que nous disions plus tôt au sujet de la postérité de Galilée : arts, sciences, techniques, sociétés tout allait éclore en même temps—.

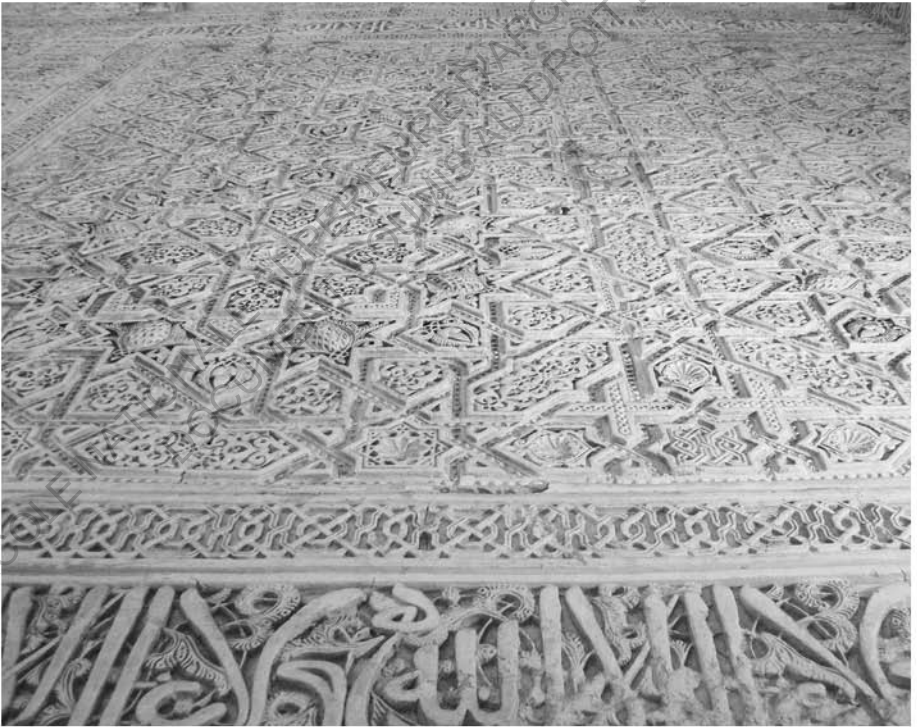
- **Le musicien** : Oui, les univers de pensée entremêlent les disciplines qui les constituent, et qu'il convient de croiser pour sortir des rhétoriques creuses et faire progresser l'ensemble. Pour ma part, je pense que les choses avancent lorsqu'elles entrent en résonance. Elles ne se bonifient que lorsqu'elles agissent comme les harmoniques des notes. Pardonne-moi si je file la métaphore, mais cet enrichissement des sons par les harmoniques est pour moi le visage généreux du monde. Qui aimerait vivre dans un monde où les notes sonnent aussi sèches que le *la* du diapason ? Où toute chose n'est que duplication à l'identique d'un modèle épuré, sans possibilité de se combiner aux autres ? Platon lui-même n'aurait pas pu survivre dans une telle sècheresse sensorielle et intellectuelle —et d'ailleurs il admettait les principes combinatoires—. Je suis sûr que les péripéties de ses dieux, qui faisaient tout sauf rester sagement assis sur l'Olympe, et leurs interactions avec les hommes contribuaient à singulariser son existence. Tout comme la richesse topographique et la variété de paysages de la Grèce, qui fractionnaient physiquement un territoire vibrant d'harmoniques...
- Les Anciens trouvaient tout de même l'harmonie cosmique à toutes les échelles, de l'immensément grand —non pas *infiniment*, car leur monde avait pour limites une sphère— à l'immensément petit —ce sont eux qui ont développé la notion d'atome : *ἄτομος* (*atomos*)—. A cette époque où on se préoccupait plus des groupes humains que des individus, leur modèle de la sphéricité avait ses avantages !
- Ce que je voulais dire, c'est que l'existence peut être si onctueuse quand on fait résonner les harmoniques ! Elle s'enrichit de toutes ces combinaisons spontanées nées de frottements involontaires. J'y vois la même différence qu'entre une fonction linéaire et une fonction logarithmique, ou qu'entre l'arithmétique des pythagoriciens et l'algèbre de Bagdad et Cordoue : une fois surmontée la peur de l'inconnu, comment ne pas se sentir happé par ces développements à l'infini et ces variations qui donnent le tournis ? Tu sais, lorsque je compose, et d'avantage encore lorsque j'improvise, je me laisse entièrement porter par l'inertie des développements musicaux, par l'énergie des

suites de l'harmonie... Les accords se déploient, laissent les notes se colorer d'harmoniques, admettent les dissonances légères; ils ondulent, hésitent, se cabrent, bifurquent...

La logique implacable des structures musicales ménage une grande part de *hasard*! N'oublions pas que la racine arabe du mot « hasard » (*al ḡabr*) renvoie non seulement à la chance, mais aussi à l'abondance et à l'exubérance. Le mot qui était auparavant utilisé — « sort » —, n'évoquait nullement ces efflorescences, mais seulement le sens strict du latin « *sors, sortis* », qui était ce tirage aléatoire de tablettes dans une urne pour sceller le sort d'untel ou untel (*sortiri*). C'est d'ailleurs vers une coloration plutôt pessimiste et résignée que le mot latin a évolué au fil du temps. Tout l'inverse du mot « hasard », qui signale l'aspect prolifique et constructif du fortuit !

- Tout ce déploiement de possibles me fait penser aux métamorphoses opérées par les mathématiques sur les dix derniers siècles. Déclenchées par Al-Khawarizmi et Al-Khayyām au Moyen-âge, s'accéléralant quand l'Inquisition s'est affaiblie et que Dieu a cédé son monopole de l'infini, de la négation et de l'aléatoire, ces métamorphoses ont fait passer les mathématiques de l'état statique (du grec *statikos* —στατικός : « qui concerne l'équilibre des corps » — de *ιστημι* « place, faire tenir ») dans lequel les tenait la géométrie euclidienne, à des formes algébriques ouvrant sur des dimensions pleines de possibles. Au XVII<sup>ème</sup> Pascal est entré dans celle des *probabilités*, Desargues a osé démultiplier les points de vue (*géométrie projective*) et Leibniz a ouvert l'ère de l'analyse (*dérivées / intégrales, équations différentielles*), du calcul infinitésimal, et fondé un monde *topologique* fait de plis et replis. Euler, Monge, Brown et bien d'autres explorent ces nouvelles dimensions au XVIII<sup>ème</sup>, le siècle où tout s'accélère et où géométrie et algèbre, enfin, se marient. Depuis, le monde n'a cessé de s'enrichir — ce pour toutes les sciences, qui entreprennent alors de se constituer —. Ses surfaces se plissent, s'étendent (Cantor), se percent (Thom), se retournent (Klein), gagnent en texture (Mandelbrot)...
- Autrement dit, la pensée est capable d'envisager l'inconnu ! Elle brave les limites, joue, prend des *risques*. Une fois de plus, l'origine du mot peut dire beaucoup de cette nouvelle disposition mentale. Il est généralement admis que le mot « risque » provient du grec-byzantin *ρίσικόν* (ex : das *Risiko* en allemand, *ρισκο* en grec démotique), mais pour certains spécialistes de l'éty-mologie, « risque » pourrait provenir d'un mot arabe (*riḡq*) signifiant « richesse et profusion » (Réda Benkirane). Comme *al ḡabr*, en quelque sorte! Ne trouves-tu pas que toutes les nouvelles lectures du monde que tu viens de citer — comme toutes les recherches en mathématiques, physique, thermody-

namique, de même que les arts—mettent en avant le rôle créateur du hasard ?



Stuc ciselé sur un vaste pan de mur — palais de la Alhambra, Grenade.

\*

*Indisciplinés, les musiciens dont le la est bien à 440 se mettent à jouer alors qu'il reste des instruments à accorder. Le directeur se concentre. Le brouhaha enfle. Il se constitue en masse sonore, comme un beau cumulus –et non une brume insidieuse : miracles de l'acoustique.*

\*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

#### 4. Les écueils de « l'esthétique comparée »

##### a. Des points communs certains

- **L'architecte** : Je vois que, décidément, les croisements entre disciplines t'inspirent... Ta posture fait honneur à la tradition qui veut que l'artiste ne fasse la caisse de résonance de sa société !
- **Le musicien** : Pourquoi pas... Dans la phase créative et purement musicale, c'est moins évident que cette mythologie moderne ne le donne penser, mais il est vrai que l'artiste ne peut créer s'il se recroqueville sur lui-même.
- **L'architecte** : Je reconnais que cette simplification rapide n'a pas tellement de sens. Quoi qu'il en soit, nous semblons avoir une vision similaire de l'imbrication de nos deux disciplines dans les univers de pensée à travers le temps. Après avoir dressé en parallèle l'histoire de nos arts respectifs, reconnais que c'est là un point commun très fort !
- Mais non exclusif... En revanche, si on se penche de plus près sur la nature de nos deux arts, on peut trouver des similitudes certaines dans leurs particularités. Cet exercice intellectuel de comparaison est d'ailleurs une grande tradition. Hegel, dans ses *leçons sur l'Esthétique*, y sacrifie avec enthousiasme. N'est-ce pas lui qui a écrit qu'architecture comme musique n'empruntent pas leurs formes « à la réalité telle qu'elle s'offre dans la nature, mais qu'elle[s] les invente[nt] et les tire[nt] de l'imagination pour les façonner à la fois d'après les lois de la pesanteur et d'après les règles de la symétrie et de l'eurythmie » (Esthétique, Deuxième partie, I. II. 3.) ?
- Oui, c'est ce que Paul Valéry, dans *Eupalinos*, appelle agir « sans intermédiaires » (p.44) : architecture comme musique créent elles-mêmes la matière qu'elles vont modeler. L'une a le pouvoir de créer un espace dans l'espace, l'autre de créer un temps extrait du temps. Et Valéry va même jusqu'à écrire qu'elles se contentent de cette matière et ne font référence à aucune autre signification qu'à elles-mêmes... A l'inverse de la poésie qui manie des mots qui ne cessent d'être des mots, ou du peintre qui ne peut dissocier les couleurs des idées portées par chacune des figures qu'il peint : la tâche verte en forme d'arbre sur son tableau est moins un simple aplat de peinture verte qu'un signe porteur de l'idée d'arbre. Cela nous ramène à ce que nous disions des arabesques, ou de l'ornement en général. Dans nos deux arts, l'émotion surgit en dehors de toute figuration.

- « *La musique, entre tous les arts, a la prérogative de pouvoir s'affranchir non seulement de tout texte positif, mais de l'expression de quelque sujet déterminé que ce soit* » : c'est par cette phrase qu'Hegel ouvre son chapitre consacré à la musique –il la complète néanmoins en revenant sur le rôle de vecteur d'émotion qu'a « *l'élément sensible des sons et de leurs [...] diverses combinaisons* »—.
- Ceci n'est pas sans lien avec un troisième point commun, qui est que « *la Musique et l'Architecture nous font penser à autre chose qu'elles mêmes* », comme Valéry fait dire à Socrate dans *Eupalinos*. Plus, je pense, ils produisent des œuvres raffinées et chargées d'émotion, et plus nos deux arts font oublier leur aspect technique et s'effacent pour mieux nous transporter dans nos pensées. C'est en cela qu'ils produisent « des objets essentiellement *humains* », et aussi parce qu'ils n'ont pas recours à des références et significations « tirées du monde ».
- C'est vrai. Hegel dit à sa manière qu'ils produisent des objets humains par des moyens sensibles qui ne ressemblent pas aux choses sensibles telles qu'on peut les observer autour de nous directement. La particularité de l'art est même d'imprimer à ses œuvres « *une réalité plus haute créée par l'esprit lui-même* », en dégageant « *la vérité contenue dans les apparences* » à partir « *des formes illusoire et mensongères de ce monde imparfait* » (Esthétique, Introduction, II.I.). Si l'esprit est cette substance supérieure qui nous distingue des animaux, on peut bien dire que cette essence est effectivement distillée par les méandres de la création artistique. C'est en ça que les œuvres d'art « *renferment une réalité plus haute et une existence plus vraie que l'existence courante* ».
- Belle définition, assez éloignée de la conception de Platon, si je comprends bien... Valéry la partage en grande partie, car pour lui aucune idée ne pré-existe au sensible. Alors que Platon dévalue l'art comme imitation d'une imitation, Valéry y voit création et liberté et trouve même que la grandeur de l'art est d'enclôre l'homme en son œuvre. Ceci nous ramène aux aspects matériels de nos deux arts, car leur particularité est précisément qu'ils « *enferment l'homme dans l'homme* », selon la formule consacrée dans *Eupalinos*. Autrement dit, à l'inverse des autres arts, musique et architecture enveloppent l'homme par leur matière et de forment « *une sorte de grandeur complète dans laquelle nous vivons* ». Aucun des autres arts n'a ce pouvoir enveloppant.
- Leur manière de procéder avec leur matière respective constitue également un sixième point commun : vous autres architectes modelez l'espace en déterminant ses limites, en dilatant ou en resserrant les volumes, en les rythmant par l'alternance de pleins et de vides, en l'affirmant ou le passant sous silence selon la clarté qu'il reçoit, etc. En musique nous modelons également des pleins et des vides, en variant la durée des notes ou leur texture « liée » ou



« piquée ». Les silences jouent également un grand rôle : les silences courts agissent comme les parois qui forcent ces passages en chicane, les « points d'orgue » suspendent le temps comme les vastes espaces vides. Quant à la nature dynamique des mouvements mélodiques, si les notes desquelles ils partent et auxquelles ils conduisent me font penser aux déplacements à travers les espaces architecturaux, nous savons nous aussi faire varier la luminosité et les surprises qui jalonnent ce cheminement selon les accords utilisés et les notes choisies.

- Autrement dit, nos deux arts se concentrent sur le modelé de leur *forme*, et cherchent peu à exprimer un *fond*. Certes l'architecture se matérialise d'une façon on ne peut plus concrète et inerte dans l'espace — à l'inverse du « monde rapide et fugitif des sons » (Hegel) — mais comme elle n'exprime pas de signification, elle procède de la même manière que la musique : par des abstractions délicieuses dont le seul critère est esthétique et sensoriel. Nos deux arts se détachent de tout message pour n'être que le langage abstrait d'une émotion, « *la transposant vivante dans sa traduction d'art* » (Valéry).
- Et si on regarde de plus près votre façon de construire ou ce qui structure la musique, on s'aperçoit que les deux arts présentent aussi des similitudes sur ce point. Je ne pourrais te parler des structures architecturales car leur aspect technique me dépasse, mais les notions de stabilité et de structure traversent la musique à plusieurs niveaux. Par exemple, un accord constitue une ossature de notes qui soutient les développements mélodiques ; une phrase mélodique est elle-même structurée par cet édifice harmonique mais également rythmique. Tout comme un morceau lui-même présente une structure dans laquelle les variations du thème principal occupent des places bien déterminées, le tout ouvert par une introduction (par exemple l'*alāp* de chaque *rāga* hindou) et clos par un final. A une plus large échelle, comme toutes les œuvres musicales formées par plusieurs tableaux, une symphonie présente une structure bien réglée, généralement en quatre mouvements dont le tempo n'est pas le même, avec une ouverture et un final chargés de présenter l'ensemble comme un tout cohérent et fini.
- Comme le corps humain, en quelque sorte ! Vitruve le disait au sujet de l'architecture, mais en musique aussi l'harmonie passe par la structure.

*b. Fétichisme et naïvetés*

- **Le musicien** : Cette vérité ancestrale garde en effet toute sa fraîcheur. Ceci

étant, après toutes les similitudes que l'on vient d'énumérer, je pense que cet « exercice obligé » de la *correspondance des arts* présente des pièges auxquels il faut prendre garde. Nous venons en quelque sorte de payer notre droit de passage à cette tradition, comme l'ont fait de nombreux penseurs avant nous, mais pour ma part je ne poursuivrais pas l'exercice au-delà...

- **L'architecte** : Serait-ce que tu trouves mon enthousiasme trop lyrique ?
- **Le musicien** : Ne le prends pas mal, mais la comparaison entre les arts présente bien des écueils. Nous en avons indirectement pointé quelques uns, notamment la mystique des nombres. Le Nombre d'Or, dont tu m'as parlé, est loin d'être le seul à avoir inspiré les artistes et constructeurs de tous horizons. La Kabbale, les astrologues et autres numérologues plus ou moins ésotériques raffolent des nombres. Umberto Eco en donne un bon aperçu dans *Le Pendule de Foucault*.
- Tu as raison, la littérature maçonnique regorge aussi d'écrits sur le symbolisme des nombres. Ce n'est pas sans lien avec les Pythagoriciens, pour qui « *tout est nombre, le nombre est dans toute chose, les nombres sont les causes et les principes de toutes choses* ». Les Anciens avaient même des *mesures* sacrées, comme la *Condée Royale* égyptienne<sup>32</sup>, qui est le module de construction employé dans la Pyramide Chéops et, plus tard, dans certaines cathédrales européennes... quand elles ne sont pas régies par le Nombre d'Or !
- Dans la tradition hébraïque et chrétienne aussi nous avons sacralisé certains nombres entiers, et ce dès la Genèse. La Bible nous dit que le Monde fut créé en 6 jours et que le 7<sup>ème</sup> jour le Créateur se reposa : deux nombres qui sont restés hautement symboliques, et ce pour des raisons qui peuvent être purement arithmétiques ! Ainsi Philon, auteur juif vivant vers l'an 30 avant J.-C., expliqua que « *de tous les Nombres, 6 est celui qui régit la formation : c'est le premier nombre parfait en partant de l'unité, puisque égal à la fois à la somme et au produit de ses parties. Sa moitié est 3, son tiers est 2. L'impair est male, le pair, femelle ; on obtient le 6 en les faisant se reproduire. Puisque le Monde est parfait dans son harmonie universelle, sa formation fut gouvernée par un nombre parfait : 6* ». Raisonnablement implacable ! Peut-être le symbolisme du 6 vient-il aussi de la numération sumérienne sexagésimale, dont tu m'as parlé plus tôt ? Quoi qu'il en soit, il n'en est pas moins devenu le nombre du diable ! Quant au double de 6, la numérologie a vu en ce 12 un nombre majeur et « abondant », car il est supérieur à la somme de ses diviseurs. Et pour revenir au 7, il a la parti-

---

32 Elle équivaut à 0,5236 m, c'est-à-dire un sixième de pi ( $\pi = 3,1416\dots$ ). C'est aussi la longueur du bâton des maréchaux de France !

cularité d'être le premier nombre entier qui ne peut pas diviser 60 (multiple du 10 et du 12), ce qui lui a donné un caractère particulier qui, au fil du temps et des croyances, est relié au divin. Combien de contes ne l'ont-ils pas repris, comme le 3 ? On a vu dans ce 7, somme de 3 et 4, la synthèse du monde divin –la Trinité– et des 4 éléments du monde terrestre.

- A vrai dire, tout peut être source de symboles, même les travaux de savants comme Kepler ou Newton, qui contenaient des nombres que les alchimistes se sont empressés de sacraliser. Kepler ayant déterminé que le mouvement des planètes s'effectuait sur des orbites elliptiques<sup>33</sup>, on a voulu y lire les symboles forts des origines : en occupant un des foyers de l'ellipse, le soleil redevient l'Unité –le 1 antérieur aux Nombres puisqu'il les a tous générés–, le centre mystique d'où rayonne l'esprit. Les 2 foyers représentent le principe pair, l'origine de la géométrie de la ligne, la Voie Cosmique par excellence, la source du mouvement, etc.
- On m'a même dit que Kepler, comme Platon, « avaient harmonisé en gammes et notes les orbites des planètes errantes et le système du Monde<sup>34</sup> ». La musique est plus forte que le bruit de fond de l'univers ! Mais je comprends la lecture qu'ont pu en faire les alchimistes : le temps qui balaie la surface de l'ellipse peut renvoyer au calcul des surfaces, résultant d'un carré ( $1 \times 1 = 1^2$ ) où 4 côtés égaux à l'unité soulignent le symbolisme du 4 –un nombre suffisant pour constituer toutes les harmonies, tous les éléments, les points cardinaux ! : nombre de lettres du nom divin Y H V H, des fleuves sortant de l'Eden, des cavaliers de l'Apocalypse, etc. –. Mais qu'a vu la franc-maçonnerie dans les travaux de Newton ?
- De quoi raviver la magie des nombres impairs. Sa découverte de la gravitation a mis en avant une nouvelle unité scientifique, la Dyne, qui vaut 0,981 G... or ce nombre s'est avéré contenir d'autres symboles : 981 renvoie à  $9 + 8 + 1 = 18$  et à  $1 + 8 = 9$ ... or  $9 = 3^2$ , le premier Carré construit sur l'impair, à la fois mouvement et stabilité (car  $1+1+1$  présente un début, un milieu et une fin) ; sans parler du symbole de l'espace représenté par le triangle, où ce 3 résulte à la fois du 1 (le ciel) et du dualisme du 2 (la terre). De nombreux auteurs ont également relié le 3 et le 9 au 81 et n'ont pas manqué de relever

---

33 et non pas circulaires (brèche de taille dans le modèle sphérique de Platon !) : le soleil occupait l'un des foyers et le segment de droite tracé de la Planète au Soleil balayait des surfaces égales de l'ellipse dans des temps égaux.

34 Michel Serres, in « *Musique* », éd. du Pommier, Paris, 2011, p. 32

que le 81 est symbolique dans de nombreuses civilisations<sup>35</sup> —

- Etcétera, etcétera... Où les symboles de la tradition hébraïque fusionnent avec une sorte de numérologie transcendante...
- Oui, comme je le signalais plus tôt, les Anciens s'attachaient à relier l'architecture humaine au divin par la stricte observation des lois cosmiques, mais on peut effectivement considérer maintenant que ces théories mêlaient des éléments cabalistiques à une sorte d'alchimie spirituelle. Quoi qu'il en soit, il est difficile de distinguer depuis notre siècle les constructions issues d'une « géométrie profane » de celles qui répondaient à une « géométrie sacrée » directement héritée de la géométrie pythagoricienne et transmise par les loges maçonniques ou autres compagnons bâtisseurs. Il semble que la mystique des nombres faisait réellement force de loi. Par exemple, en 1352 en Angleterre, l'Ordonnance latine du chapitre de la cathédrale de York prescrivait que « *les anciennes coutumes en usage parmi les artisans du bâtiment doivent continuer à être respectées* », et que « *la maçonnerie est l'art dérivé de la géométrie et est le plus noble des arts* ».
- Ne crois pas que ce mysticisme soit la vieille marotte d'un passé excessivement lointain. Si tes prédécesseurs architectes ont répondu à des préoccupations mystico-culturelles dans la conception de leurs églises —comme Sainte-Sophie et toutes ces églises articulées en 5 parties pour correspondre aux 5 parties de la liturgie chrétienne<sup>36</sup> (...ou aux symboles cabalistiques et bibliques contenus dans le nombre 5 ?)—, à des époques très récentes des compositeurs ont tenu à marier leur musique avec ces églises pleines de symboles. C'est ainsi que Stravinsky a expressément souhaité que sa *Messe* (de 1948) fût jouée pour la première fois dans la basilique Saint-Marc<sup>37</sup> à Venise : une partie pour chacune des cinq coupes (F. Winkel) ! De même que quelques décennies plus tôt, ce philosophe que tu as mentionné plus tôt, Oswald Spengler, s'est extasié devant la correspondance entre le plan de l'église baroque des *Vierzehn Heiligen* en Bavière et les quatre parties symétriques de la fugue à quatre voix en Ut majeur de Bach : les variations se déroulent et s'entrelacent en effet autour du thème musical comme les ovales dans le plan de l'église... « *Tout se passe comme si le musicien n'avait eu de cesse qu'il ne comblât le relatif retard de rigueur numérologique qui le handicapait au départ face à*

---

35 Source: traités de Compagnons maçons...

36 Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei

37 Notons que c'est dans cette basilique aussi que Verdi créa son Requiem

*l'architecte* » (D. Charles).

- Je vois où tu voulais en venir en me mettant en garde contre les pièges de la « correspondance des arts » : dans cet exercice de funambulisme, on s'est agrippé aux rapports entre les structures musicales et les proportions architecturales... sous l'effet de ce pythagorisme rampant qui avait habitué les esprits à voir partout des relations d'harmonie entre l'Univers, les hommes et leurs arts.
- Sais-tu qui Spengler aurait dû relire pour se sortir de ce piège ? Hegel ! En effet, dans sa *pyramide des arts* qui place l'architecture à la base –car « elle ne peut assujettir la matière à la pensée »– et la musique puis la poésie à son sommet –car elles « s'affranchissent de la prépondérance des matériaux »–, les arts peuvent s'aider les uns les autres pour se sortir de leurs réductions respectives. Ainsi, si on suit le raisonnement de Hegel, la musique pourrait aider l'architecture à se libérer de son assujettissement « à des déterminations numériques et à des mesures précises ». Comme, par sa nature même, la musique transcende la pesanteur, avec l'énergie de cette fluidité elle peut contribuer à libérer l'architecture de son inféodation à « la rationalité des formes » et à l'autorité des nombres...
- Les auteurs allemands, si tu me permets la critique, ont également conduit à des formules comme « l'architecture est une musique figée ». Je ne sais plus qui de Schelling –collègue d'études de Hegel– ou de Goethe a écrit cette magnifique métaphore qui a inspiré tant de générations d'architectes. Toujours est-il qu'elle reste une métaphore ! N'est-ce pas là un des pièges de l'esthétique comparée dont tu parlais ? D'ailleurs, cette correspondance, pour gaie et engageante qu'elle soit, ne peut survenir qu'à partir du moment où l'architecture cesse de rationaliser la représentation de la mort –ce qui était la raison d'être des pyramides égyptiennes et autres tombeaux ou mausolées plus récents–, et où « *la musique elle-même se développe en une architecture vivante* » (D. Charles) –ce qui, risquons une date, pourrait être le moment où la fugue prend le relais du contrepoint et jette les bases d'une musique tonale structurée–. Ce genre de métaphore peut aussi nous plonger dans l'époque fondatrice des mythes, ce passé lointain où les relations entre nos deux arts s'exprimaient sous la forme d'allégories. Connais-tu le mythe d'Amphion, fils d'Antiope et de Jupiter, qui bâtit les murs de Thèbes en jouant de la lyre ?
- Oui, cette histoire m'est familière. D'ailleurs je trouve assez logique que les Anciens aient cherché l'harmonie entre les arts à partir de telles allégories. L'allégorie appartient à la sphère du Logos (Gadamer, p. 89), du discours, de la rhétorique ; son sens ne se trouve pas dans l'anecdote apparente au pre-

mier abord, mais dans quelque chose d'autre qu'il faut savoir comprendre. C'est ce qu'indique la construction du mot grec dont elle est issue : *αλληγορία* (*allegoria*), c'est signifier autre chose (*ἄλλος*, *allos*, «autre») que ce qu'on dit (*ἀγόρευση*, *agoreus*, « discours »). Tout le contraire du symbole, dont c'est l'être propre et manifeste qui porte le sens<sup>38</sup>. L'allégorie, à l'inverse, demande une interprétation, source de mille doutes sur sa signification réelle ! D'ailleurs, on dit que le terme *αλληγορία* a pris la place d'un mot plus primitif encore, *ὑπόνοια* (*iponoia*) qui renvoyait à l'idée de *suspicion*... Autrement dit, l'allégorie permet les stratégies interprétatives les plus « intéressées ». Comme les Nombres, chacun peut y voir les correspondances qu'il veut, mais les lire comme des vérités irréfutables peut se révéler dangereux!

c. *L'écriture*

- **L'architecte** : Je ne peux qu'être d'accord avec toi. Non seulement ces naïvetés représentent un danger, mais elles ne font en outre nullement avancer la pratique des arts ainsi comparés... Je pense discerner une autre réduction qui tient de la même logique : les proximités graphiques.
- **Le musicien** : Que veux-tu dire ? La musicalité du dessin, la construction d'une partition ?
- **L'architecte** : Je pense plutôt aux conventions d'écriture, c'est-à-dire à des élaborations intellectuelles bien plus éloignées de la spontanéité du geste. Non pas le dessin au sens matériel et charnel que préserve sa traduction espagnole, *dibujo* –qui vient de l'ancien français *déboissier* signifiant sculpter, « dégrossir, travailler artistiquement une pièce de bois »–, mais plutôt, oui, dessiner au sens hérité de l'italien *disegnare*, et du latin *signum*, le signe. Tous ces signes qui forment l'écriture de la musique et le dessin architectural. Autant de conventions que nos deux professions ont élaborées et affinées au fil du temps pour qu'elles servent au mieux la fonction de communication. Les générations successives d'architectes et de compositeurs ont tiré tout le parti qu'offraient la plume et le papier pour opérer toutes les simplifications et synthèses possibles, parvenant de rares fois à produire des symboles porteurs de sens par leur forme même –comme tu viens d'expliquer par opposition

---

38 Ex : Hegel, dans *l'Esthétique* (Première partie, I. II.): « le lion sera employé comme symbole de la magnanimité, [...], le triangle, de la trinité », car tous deux « possèdent en eux-mêmes les qualités dont ils doivent exprimer le sens ».

à l'allégorie—.

- Tu parles surement des conventions qui vous font hachurer ou pocher un mur en noir pour signifier le plein, la matière, et qui te font penser aux notes que nous écrivons en noir : la noire, la croche, les doubles croches, etc. C'est vrai, il y a des proximités graphiques entre nos deux arts. Plus une partition est noire et plus la musique est rythmée ou forme une masse sonore ; plus une partition paraît blanche ou pleine de notes sans encre —la blanche, la ronde, qui renvoient à la durée— et plus la densité sonore diminue... de la même manière que les blancs sur vos dessins évoquent le vide. De même, je vois un autre rapprochement avec la lecture nécessairement verticale d'un conducteur<sup>39</sup>, qui non seulement permet de distinguer en un coup d'œil les lignes « mouvementées » de celles qui sont plus lentes et posées, mais qui permet surtout de *lire les accords* successivement joués par les différents instruments : le conducteur peut évoquer la descente des charges sur un poteau. En effet, les notes aiguës assoient leur mélodie sur les développements médiums et les lignes des basses, exactement comme les poutres d'un bâtiment, jusqu'aux charpentes les plus légères et aériennes, s'appuient sur les éléments porteurs verticaux qui acheminent la charge jusqu'aux fondations.
- C'est vrai. Et tout cela renvoie, comme nous en avons parlé, à *la matière* que nos deux arts modèlent, et aux mouvements de densification et dilatation que nous leur faisons subir. Mais pour poétiques et sensuelles que soient ces évocations, elles n'en constituent pas moins qu'une pâle image de la richesse d'émotions et de sensations que peuvent —ou doivent— véhiculer la musique ou les édifices artistiquement aboutis. Ce sont des conventions d'écriture, et les simplifications opérées pour élaborer ces conventions impliquent nécessairement de se couper d'une grande partie des qualités que présentera la réalisation effective de ces œuvres<sup>40</sup>. Le passage par le tamis de l'écriture retient tant d'intentions artistiques, tant de qualités sensibles ! Les éléments filtrés représentent une partie si infime des volontés de l'artiste qu'il est impossible à qui ne connaît pas le solfège, ou à qui ne sait pas lire des plans ou des coupes, de comprendre les éléments forts de l'œuvre ainsi présentée. D'ailleurs, même les initiés ont besoin d'un minimum de temps et de concentra-

---

39 Partition lue par le directeur de l'orchestre et qui contient les lignes musicales de tous les groupes d'instruments.

40 Dans ses Cahiers, Paul Valéry déplorait les généralisations, fustigeant le langage lui-même : « Ce qui obscurcit presque tout, c'est le langage parce qu'il oblige à fixer et qu'il généralise sans qu'on le veuille. Le langage n'a jamais vu la pensée ».

- tion pour se plonger dans les profondeurs secrètes de ces documents.
- Effectivement, il est d'ailleurs peu probable que cela suffise à donner une idée de la grandeur de ces œuvres. Pour ma part –alors que je peux difficilement passer plus de temps à écrire ou lire et jouer de la musique !–, la lecture d'une partition de piano, d'une grille d'accords de guitare ou d'un conducteur d'orchestre ne me permettent pas réellement de ressentir la musique comme je la vivrais en l'écoutant.
  - C'est exactement le problème qui se pose pour les dessins d'architecture : ils ne suffisent pas à restituer la plupart des qualités essentielles de l'espace. L'espace architectural, c'est de l'air, notre milieu vital, alors que le dessin ne sert qu'à représenter ses *limites* extérieures. Certes, ce sont les limites qui définissent et structurent cet espace, mais que disent-elles de ses qualités ? La convention d'écriture revient à suggérer le contenu par le contenant, tout comme pour évoquer le vide d'un vase on dessine le vase lui-même (M. Crunelle). Mais comment transmettre sur le papier ce qui qualifie ce vide ? Ce sont toutes ces qualités de l'espace qui restent bloquées par le tamis : ses composantes lumineuse, thermique, hygrométrique, acoustique, olfactive, etc.
  - Tant de richesse pour les sens, tant d'émotion en puissance qui restent ensevelies sous ces signes !
  - C'est toute la difficulté de nos deux arts, qui ne concerne ni la peinture ou la sculpture qui ne souffrent d'aucune mise à l'écrit, par plus que la littérature pour qui l'écrit est au contraire le milieu naturel et les mots, les conventions qu'elle prend pour matière.

*d. Le problème des dimensions fondamentales*

- **Le musicien** : Je m'étonne encore que tant de penseurs se soient passionnés pour cette fameuse « esthétique comparée ». Quand on voit le tort qu'elle fait aux arts qu'elle cherche ainsi à faire rentrer « au chausse-pied » dans des souliers si étriqués ! Quel cruel acharnement que de vouloir les réduire à leurs plus petites dimensions !
- **L'architecte** : Ceci sans parler de la douloureuse dichotomie que tous ces symboles, métaphores et autres approximations mystiques opèrent nécessairement entre le *temps* et l'*espace*. En effet, par définition, pour que métaphore il y ait, une distinction est nécessaire entre deux formes différentes –autrement les deux formes fusionneraient : fin de la discussion–. Mais ne vois-tu



pas là aussi un risque à distinguer ainsi l'art du temps (la musique) de l'art de l'espace (l'architecture), comme si leurs natures respectives allaient de soi, comme si leurs éléments propres pouvaient rester implicites ? Comment ne pas questionner le temps et l'espace ? Crois-tu qu'on puisse continuer d'interroger nos deux arts en fétichisant ainsi le « déjà là » ? Ces deux dimensions fondamentales –ces deux « transcendants » de la sensibilité selon Kant–

- **Le musicien** : Non, certes, d'ailleurs je pense t'avoir démontré à quel point la musique participe de l'espace et a besoin de lui pour trouver sa juste consistance, et tu m'as permis de réaliser combien l'architecture vit à travers le temps –les heures, les saisons, les siècles– et combien il est nécessaire de la consolider pour la préserver. En ce sens, l'architecture est temporelle, comme la musique. Et comme la musique aussi elle change, « *non parce que le présent change, ni parce que le passé a changé, mais parce qu'elle est passée et présente à la fois* » (D. Charles).
- Exactement. Voilà une preuve de l'importance de lutter contre les formalismes qui avaient encore cours au XX<sup>ème</sup> siècle... Il m'apparaît indispensable de questionner à la fois le temps et à la fois l'espace, pour vous autres musiciens, comme pour nous, architectes écrasés par la dimension visuelle et l'irrésistible attrait vers les belles images auxquelles est trop souvent réduite notre architecture. Par ailleurs, considérer que l'espace est une matière donnée, inodore, incolore, sans histoire, sans vécu, dépeuplée, virtuelle, une occasion providentielle de projeter, une parcelle neutre entourée d'un monde fossilisé opportunément nié... n'est-ce pas réduire l'architecture à de simples solutions techniques de construction ? Je suis convaincu que l'architecture doit porter plus que ces dispositifs, pour astucieux qu'ils soient. Notre évocation des univers mentaux à travers les époques doit me servir, en tant qu'architecte, à réaliser que l'architecture est indissociable du contexte géographique, historique, culturel, social, etc. dans lequel elle n'est qu'un modeste élément : un contexte que l'architecture doit être capable de porter en elle tout en le servant.
- Cette définition que tu fais de l'architecture ne peut que plaire à un modeste musicien comme moi, qui tire son inspiration des passions qui meuvent ses concitoyens, du visage des lieux, des délices de la nature et du sens, toujours nouveau, que revêtent leurs interactions !
- J'ajouterais qu'en prenant en considération le contexte, en se faisant –le temps d'un projet– le dépositaire moral de tout ce qu'il comporte, l'architecte permet de restituer son édifice au temporel, et ce en un sens bien plus fort que ne le fait la simple référence aux *transcendentalia* de Kant.

## Généalogie

- Et en portant ainsi le contexte, tu fais honneur à la raison d'être de l'art...
- Qui est ?...
- Parler à l'homme.

\*

*Les musiciens ont fini de s'accorder. On attend le soliste. Qui ? Quel instrument ? Le musicien sait, il sait quelle œuvre son ami lui a permis de venir écouter, il sait quel son il veut entendre pour orienter sa propre composition, il sait quels timbres il va devoir mémoriser. Le soliste, enfin arrive : c'est un guitariste. Saluts rapides, mouvements de chaises. — « Je ne m'attendais pas à voir venir une guitare ! » — « Alors que moi j'en avais tellement hâte... la fragilité des cordes pincées sur des assises orchestrales, tu verras quel sublime équilibre ! » —*

\*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## II. L'ENRACINEMENT CHARNEL DE L'ART

« La peau est la chose la plus profonde » — Paul Valéry

*Où comment l'art s'adresse moins à la raison qu'à nos sens pour entrer en résonance avec nos fibres émotionnelles.*

\*

*Des notes exactes, fluettes, vives ; une litanie, rapide et enlevée ; un rythme ternaire, volatile ; entrent les flûtes, les cordes prennent le relais : le Concierto de Aranjuez...*

\*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

# 1. L'aura temporelle des œuvres d'art

## a. Fixer le contexte et le restituer

### Temps retenu

Les premières notes résonnent encore dans mes oreilles et déjà tant de paysages, tant d'événements castillans défilent sur l'écran blanc de mes pensées... Par ce *Concierto* dans lequel Joaquín Rodrigo a cristallisé la nostalgie d'un Siècle d'Or révolu, par ces notes énergiques et profondes, sans paroles –et donc *sans contenu* thématique imposé–, il semble que nous nous replongions au cœur de la vie de cour d'Aranjuez<sup>41</sup>. Un air de hauts plateaux sec et mordant, le parfum des fleurs, un ciel azur éclatant, les méandres bleutés du Tage, des gentilshommes affairés, des courtisanes inspirées... Libre à chacun de les suivre dans leurs intrigues de cour –*qui* ne se laisserait entraîner dans les ténébreux développements du deuxième mouvement du concerto ?– ou de rentrer dans les salles du palais, s'intéresser à ses détails architecturaux... En quelque sorte, une œuvre comme ce *Concierto* résonne en nous autrement que pour les contemporains de Rodrigo. Il se peut même que ce qu'elle contient en tant qu'œuvre d'art nous concerne d'avantage, nous qui pouvons nous extraire de cette Guerre Civile qui faisait rage lors de son écriture. En ce sens, le contenu propre du concerto renvoie peut-être *au-delà* de lui-même, relié à la globalité d'un contexte historique et géographique déterminé *par* l'œuvre et *pour* l'œuvre.

### Temps restitué

Avant que les musiciens ne commencent à jouer, nous parlions du rôle qu'a l'architecte dans la restitution de tous les enjeux du contexte, même dépassé. « *Quand un édifice est une œuvre d'art, il ne représente pas seulement la solution artistique d'un problème de construction posé par sa finalité et l'environnement humain dont il relève à l'origine ; cette solution fixe également ce contexte* » (Gadamer, p. 175). La musique aussi le fixe et le porte, toute délestée qu'elle soit de finalité attendue. C'est l'esprit du compositeur, muscle cardiaque de ce processus de fixation-restitution, qui fait

---

41 Rodrigo composa ce concerto en 1939 (depuis Paris, où il s'était réfugié pour fuir la fureur de la Guerre Civile), inspiré par le souvenir des jardins du palais royal d'Aranjuez : une résidence construite au Sud de Madrid par Philippe II à la fin du XVI<sup>ème</sup>, puis par Ferdinand VI au milieu du XVIII<sup>ème</sup>, autour de laquelle a vu le jour une petite cité aux rues orthogonales dans le plus pur style Renaissance.

affluer vers lui l'essence du contexte dont il a choisi de s'envelopper. Son talent, son travail, opèrent, et l'œuvre peut refluer, chargée de l'essence sensible ainsi subjectivée. Diastole, systole. Une transmission du contexte qui va au-delà des simples notions de temps et d'espace. Un peu comme si ces suites d'accords, bondissantes dans l'*allegro con spirito*, poétiques et cristallines dans l'*adagio*, cessaient d'importer. Comme si la justesse et la précision des nuances, la retenue du dialogue des instruments, la sincérité de la guitare, l'humilité des cors anglais, la profondeur des réponses des contrebasses –tout ce qui m'émeut en tant que personne et qui me ravit en tant que musicien émerveillé par tant de maîtrise– bref, comme si tout ce mélange d'émotions se mettait au service de la transmission du contexte originel...

### **Temps hors du temps**

Par cette présence sans cesse renouvelée, c'est à une dimension temporelle immensément profonde que nous restitue le concerto, aussi bien en tant qu'objet –*intemporel*– qu'en tant qu'œuvre d'art –*éternelle*–. Cette même dimension rappelle à elle les édifices architecturaux : matérielle est leur présence à travers les décennies ou le vécu quotidien des habitants, charnelle est la finesse de ses formes esthétiques. Sensibles, finies, fragiles. Les visages atemporels qui semblent faire des édifices les témoins du temps qui passe masquent mal leur nature sensible qui, sans cesse, redéfinit leur rôle et leur présence vis-à-vis des humains qui vivent avec eux. Un renouvellement du contexte qui est aussi à l'œuvre avec les arts dits « vivants » et leur aspect performatif. L'attention du spectateur, l'art du metteur en scène ou des comédiens, et l'art du dramaturge écrivant ses tragédies convergent avec tant d'acuité qu'on a effectivement l'impression que l'œuvre d'art appartient à chaque instant. Tous les « *présent* » sont les siens. Comme la musique qui sonne dans ma tête lorsque je compose et qui vit dans celle de l'auditeur dès qu'elle est jouée.

Le télescopage des temps est encore plus surprenant lorsque le comédien restitue une chronique narrative – patriarcale nordique relatant la saga de ses ancêtres, aède contant les épopées d'Ulysse, etc. –. Année après année, génération après génération, les héros vivent des péripéties dans des lieux que la narration rend actuels ; occasionnellement, ils reviennent à leur Ithaque, point de départ et de destination de toutes les histoires, qui connaît autant de présents que la narration juge bon de restituer. Comme les arbres multi centenaires des jardins d'Aranjuez, qui, aux yeux des oiseaux qui les quittent aux premières morsures de l'hiver et reviennent aux beaux jours, ne grandissent pas –arbres à jamais enracinés dans



le présent-. Même collision temporelle avec le « réalisme magique » latino-américain, dont la poésie fait converger tant d'époques dans un lieu unique. Les *cent ans de solitude* de Macondo tels que relatés par G. García Márquez (*Cien años de soledad*) sont en fait quatre-cents ans d'histoire de la Colombie. Le récit ne prend une apparence *linéaire* que pour mieux bondir d'une époque à une autre et couvrir un temps qui s'avère, en réalité, *circulaire*, tant et si bien que dans ce village où les générations se succèdent avec les mêmes patronymes et où la pluie peut tomber quatre ans sans discontinuer, seul le vieillissement des personnages et des maisons donne la mesure du temps qui passe. Le jeune Aureliano s'en étonnait, constatant que « les maisons, peintes en bleu, repeintes ensuite en rouge, puis à nouveau peintes en bleu, avaient fini par prendre une couleur indéfinissable »...

### **Temps singulier**

« *C'est le mouvement perpétuel* », disait Pascal dans ses *Pensées* (*Misère*, 89). Mon ami architecte semblait travaillé par l'idée de vieillissement des bâtiments – l'introduction du singulier dans leur intemporalité (R. Thom). L'art contribue aussi à cette prise de conscience. « *Regardez ! Regardez bien !* » nous dirait-il, « *Voici votre vie ! Voici l'aiguille qui marque l'heure au cadran de votre existence !*<sup>42</sup> » Le temps, c'est l'ébranlement de l'universalité extérieure de tout organisme par l'activité singulière d'une lutte contre la maladie (Hegel<sup>43</sup>). Les lézardes, la décrépitude. « *L'inadéquation [de l'individu] à l'universel est sa maladie originnaire et son germe de mort. L'acte par lequel se supprime cette inadéquation est lui-même celui par lequel s'accomplit ce destin* » (Hegel, § 375). Pour les maisons de Macondo comme pour nous autres humains, la mesure du temps peut effectivement être suggérée par la mort et l'*usure* : en elles sont gravés tous les contextes traversés – vertige temporel de tant de dimensions ainsi cristallisées... « *Notre âme est jetée dans le corps où elle trouve nombre, temps, dimensions* » (in Pascal, *Pensées, Discours de la machine*, 680), « *un temps proportionné à notre durée vaine et chétive* » (*Faiblesse*, 65) : « *quelle est donc cette nature sujette à être effacée ?* » (*Contrariétés*, 159).

### **Temps inversé**

La musique aussi meurt. Même le finale du Boléro arrive à une fin, pour brillante qu'elle soit. La nuit du silence absorbe toujours les dernières notes. Abstraction

---

42 Friedrich Nietzsche, in « *l'Origine de la Tragédie* », Gallimard, Paris, 2010 – p. 138

43 « Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé », § 371-372

## L'enracinement charnel de l'art

faite des sons de synthèse, toute onde sonore finit par se lisser : une corde de piano cesse de vibrer, un tremblement de cymbale retrouve l'horizontalité parfaite, l'onde s'endort dans le non-mouvement. Gesticulation vaine ou spasme de crise, avant de s'éteindre « *toutes choses changent et se succèdent* » (*Ordre*, 38), comme cette sublime mélodie de l'*adagio* du concerto. C'est là qu'est la vie : le singulier et ses développements... La mélodie gonfle, reflue, comme le ressac d'une mer pleine de mystères, toujours la même et pourtant si différente. Miles Davis, commentant ce même *adagio*, maintes fois remis sur le métier (et si magistralement par Miles lui-même), aurait dit que « *cette mélodie est si forte que plus on la joue doucement et plus elle semble forte, et plus on la joue fort et plus elle semble douce* ».

L'art contient en lui toute chose et son inverse. Il transmet un contexte, nul doute, mais l'essence de ce contexte est humée, éprouvée, expérimentée, selon les récepteurs sensoriels et mémoriels de chacun. Elle peut être tout et son contraire, comme l'hexagone est le dual de l'étoile de David, ou comme un gant droit devient gant gauche si on le retourne sur lui-même. Inspiration, expiration. Le dos de la vague contient son creux, la marée montante devient jasant. Chaque chose est susceptible de se renverser, se tordre, changer de texture, et pourtant elle reste la même, car elle porte en elle le *germe* de tous ces possibles (voir René Thom et sa « Morphogénèse de l'espace »). Le *je* lui-même, ce sujet qui perçoit ces choses en mouvement, vit dans sa chair ces retournements perpétuels. « *Nous avons l'expérience d'un je, non pas au sens d'une subjectivité absolue* » écrit Maurice Merleau-Ponty<sup>44</sup>, « *mais indivisiblement défait et refait par le cours du temps* ».

### **Temps répété**

N'en déplaise à Kant, la même réversibilité est à l'œuvre pour l'espace et pour le temps, qui ne sont pas des données stables. Ce sont des substances versatiles, mouvantes, flottantes, intimement connectées à notre existence. Et l'art exerce sur elles le pouvoir de les modeler : l'architecture structure l'espace, le rétrécit, le dilate ; la musique scande le temps, l'accélère, le ralentit... Quelle est, à cet égard, la temporalité propre de l'art ? Art porteur des contextes les plus lointains, quelle temporalité portes-tu en toi-même ? Une temporalité sans cesse renouvelée, car liée à la présence devant chacun, à la *re-présentation* ? Une présence dont l'essence est de se montrer, se jouer, envelopper. « *Son être véritable est inséparable de sa représentation [...] et cependant la représentation procède de l'unité et de l'identité d'une œuvre* » (Gadamer, p. 140). Une temporalité de l'art proche de celle du jeu, faite

---

44 in « *Phénoménologie de la perception* », Gallimard, Paris, 1945, p. 254

de renouvellement et de variations (qui signifie que l'œuvre « *reste elle-même, malgré toutes les métamorphoses [...] que la représentation peut lui infliger* »), proche également de la notion de fête. Art comme fête se basent en effet sur la répétition du même, sur un étroit rapport originel à soi-même. Deux exemples d'une « structure hautement énigmatique du temps ».

### **Temps oublié**

Une fête se répète ni tout à fait identique à l'édition précédente (« *car ce sont toujours des choses différentes qui en sont contemporaines* »), ni totalement différente : elle consiste principalement dans le fait d'être célébrée. Elle est célébration, présent qui se suffit à lui-même, et par conséquent elle n'est pas déterminée par les contingences historiques. On peut même dire qu'il est « *conforme à son essence propre et authentique d'être toujours une autre* » même quand on la célèbre de la même façon. Un peu comme les différentes générations de la famille Buendía (*Cien años de soledad*), qui font perdurer leur sang tout en l'enrichissant de mille singularités. L'art performatif suit de près cette logique: il doit se représenter aux spectateurs, tout comme on célèbre la fête « *parce qu'elle est là* ».

Ou, comme l'écrit Heidegger dans *L'Origine de l'œuvre de l'art*, dans l'œuvre, « *qu'elle soit en tant que telle, est précisément l'extraordinaire* <sup>45</sup> ». Et en assistant à la représentation, le spectateur fait plus qu'être co-présent : il prend part. « *Présence à qui est oublié de soi : ce qui constitue l'essence du spectateur c'est qu'en s'oubliant il se voue au spectacle* » (Gadamer, p. 143). Le temps, celui de l'art du moins, s'en trouve nié. Il cesse d'importer. Seul compte le présent, la présence, sa profondeur insondable, ses transversalités multiples. Les sources intimes de chacun et l'ouverture panoptique, généreuse, sur ses semblables. L'introspection et la sociabilité : deux polarités qui attirent l'oscillation des développements artistiques.

#### *b. Miracle et ficelles*

L'extraordinaire : la suspension du temps à laquelle parvient l'art tient de la magie. Quand une foule d'individualités devient un corps harmonieux, quand les hiérarchies sont abolies et la nécessité de chacun sans cesse confirmée, quand les relations entre les singularités deviennent leur raison d'être, l'art arrive à ce point d'orgue où tout devient possible. Comment parvient-il à s'approcher de

---

45 *in* « *Chemins...* », Gallimard, Paris, 2009, p.73

cette harmonie cosmique recherchée sans relâche dans les temps anciens ? Quelle clef détient l'art pour ainsi équilibrer la course des astres dans les cieux et de la nature sur notre planète ? Une magie semble être à l'œuvre, qui jette un sort sur l'individu et hypnotise l'assistance. Qu'on l'appelle *aura* (W. Benjamin), moment *sublime* (romantiques allemands), dialectique tautologie-croyance (G. Didi-Huberman), image critique, etc., cet effet tient du miracle.

Il semble bien que la clef de ce moment privilégié réside dans la justesse du *singulier*, exactement comme l'harmonie d'une mélodie tient dans la justesse de chaque note (tons) et de ses rapports aux autres (accords). C'est le sens de la fable de Borges<sup>46</sup> sur ce traducteur du Livre de la Création judaïque (*Sepher Yetzirah*) à qui Dieu accorde de suspendre le temps pour un an du fait qu'il a été capable de pointer la vérité dans l'immense bibliothèque nationale tchèque (le *Klementinum* de Prague), c'est-à-dire, de trouver le nom de Dieu dans une des pages des quatre-cents mil tomes sommeillant, muets, sur les rayonnages. Être capable d'écrire le point qui, seul, pourra permettre la bonne interprétation d'un minuscule caractère hébreu inscrit sur la page d'un atlas. Proposer l'unique voyellisation de ces inscriptions sémitiques qui conduise à Dieu. Si cette suspension du temps ne sauve pas le héros du tragique destin que lui réserve la Gestapo, la fable enseigne néanmoins que le miracle peut tenir à une inscription sur le papier, à un point, un presque-rien.

Corps sans matière, surface sans extension, absences qui néanmoins crient fort la nature matérielle de cette clef. Tracé sur papier, graphite sur vélin, minéral sur organique. L'art est décidément une affaire corporelle, quoiqu'on veuille la rapprocher de l'esprit. « *Toute technique est 'technique du corps'. Elle figure et amplifie la structure métaphysique de notre chair*<sup>47</sup> », écrit Maurice Merleau-Ponty, et il serait vain de nier cette matérialité. « *Le peintre apporte son corps, dit Valéry. En effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre* » (*op. cit.* p.16). Ce qui revient à brouiller les distinctions fond-forme, sujet-objet et autres distinctions secondaires dans l'existence de l'art. Gadamer ne dit pas autre chose lorsqu'il écrit qu'il ne peut y avoir de musique sans instrument ou d'art vivant sans spectacle, « *tout comme on rencontre le divin dans le culte*<sup>48</sup> ». Cette place que vient prendre l'œuvre dans le monde

---

46 *in* « *El Milagro secreto* », in *Ficciones*, Alianza, Madrid, 2007, p. 182

47 *in* « *L'Œil et l'Esprit* », Gallimard, Paris, 2010, p. 33

48 *in* « *Vérité et Méthode* », Seuil, Paris, 1996, p. 134

auquel elle se présente est même au cœur de sa thèse sur la non-différentiation esthétique, autrement dit, sur le fait que « *l'art ne peut pas être défini comme objet d'une conscience esthétique* », notamment parce que l'expérience esthétique renvoie à bien plus que ce qu'elle veut bien connaître d'elle-même.

L'aura de l'œuvre d'art –la profondeur du contexte latent sous la peau qu'elle présente, l'harmonique qu'elle parvient à faire vibrer dans notre chair, bref, la magie qu'opère en nous l'art– exige qu'on ne distingue pas de la mise en forme sa matière ni de l'œuvre son contenu. Composer revient à jouer, jouer revient à écouter. C'est peut-être pour cette raison qu'un musicien s'applique à jouer même quand personne n'est là pour l'écouter. A croire que l'art s'adresse, par essence, à quelqu'un, quand bien même l'artiste resterait seul sur ce monde. Voilà qui nous rapproche des paradoxes du réalisme magique... Aujourd'hui je suis auditeur – pour mieux composer demain, en expérimentant, assis devant le clavier de mon piano. Je suis attentif à l'acoustique du lieu, au mélange des volutes sonores, à la finesse des piqués, et dans le même temps je m'ouvre à toute cette beauté qui rentre en moi, je me présente à nu, sans défense, je me laisse subjugué. Fusion de la jouissance esthétique et de la reconnaissance technique. Qui parle de critères, pourquoi imposer un goût unique ?

Dans le cas contraire, en tant qu'auditeur-interprète-compositeur, je m'enfermerais –et chaque visiteur tout pareil devant une œuvre de tout type– dans des considérations de style, d'école. Cette relativité temporelle du goût m'empêcherait non seulement d'ouvrir toutes mes perceptions sensibles à une randonnée dans les méandres de ma mémoire et de mon imagination, mais aussi de m'ouvrir au simple plaisir de l'expérience esthétique, au *beau* dans sa nudité la plus totale. La conscience de la culture empêche d'intégrer les temps les uns aux autres ou de les aimer tous pour ce qu'ils sont, et, même si elle entrouvre la porte pour laisser passer un rai de simultanéité temporelle, ce n'est que parce qu'elle a conscience de la relativité historique du « bon goût » dont elle se réclame (à ce sujet, voir plus loin p. 163).

J'espère que mon ami architecte est aussi décidé que moi à ne pas se laisser emporter par les vagues des modes et des artifices passagers. La culture de l'image est si forte qu'on peut se laisser happer par ces vagues si les fondements d'un projet ne sont pas solidement établis. Oui, décidément, pour un architecte c'est bien dans la synthèse temporelle, dans l'attention transverse à chacune des facettes d'un lieu –dans la compréhension de ses mécanismes, de la logique propre

de ses habitants, de la nature des fluides qui coulent en eux— que peut résider la justesse d'un projet. Outre la sensibilité, il s'agit d'attention, de travail, technique, expérimentation, inventivité, affinage. Sans que l'objectif soit d'atteindre la virtuosité, il faut s'exercer pour acquérir à la fois de l'agilité mentale et la dextérité instrumentale, les deux allant de pair pour progresser dans son art.

Les modes passent, pas les lieux ni les passions humaines, et encore moins, donc, la nécessité pour eux d'un support tangible. Même les mathématiques, extrapolations immatérielles s'il en est, requièrent qu'on les couche sur une surface lisible pour figer leur vérité. Les démonstrations géométriques des pythagoriciens n'étaient-elles pas tracées au sol, apparaissant sensuellement dans le sable sous la pointe d'un bâton ? N'y a-t-il pas, à la base de l'art, une intelligence du corps et de la main alliées à un instrument ? La musique est à cet égard représentative, elle qui ne peut se faire sans instrument —ou à la rigueur avec un instrument corporel : cordes vocales, paumes de mains. Le mot *harmonia* en grec (ἁμονία) ne décrit-il pas la façon d'attacher les cordes (d'une cithare) pour les tendre<sup>49</sup> ?

L'utilisation même du mot *instrument* révèle la dimension pratique de cette extension utilitaire du corps. « [Les choses] sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps » (Merleau-Ponty). Le mot *instrumentum* provient du verbe latin *strūo*, *strūere*, construit à partir de la racine indoeuropéenne *str-* (सृ [str] en sanskrit, verbe qui signifie *étendre*<sup>50</sup>). *Instrumentum* (avec son verbe *instrūere*), proviennent donc de l'idée de jeter à terre (*str-*), que le latin a peu à peu retournée comme un gant sur lui-même : *strūere* signifia dans un premier temps 'entasser', puis 'empiler avec ordre', et, finalement, 'construire'<sup>51</sup>. Ou comment de l'étendue informe naît la structure (*structus*, de *strūere*). Que l'esprit bâtisseur des Romains dût être fort pour ainsi instaurer l'ordre à partir du chaos ! C'est ainsi qu'ils appliquèrent (*in-* sur, dans) à cet empilement (*strūēs* : amas) de plus en plus ordonné de matière,

49 P. Quignard, in "La Haine de la musique", p. 175

50 étaler, répandre, couvrir, joncher. Cette racine **str-** a également donné, en grec ancien, *storennymi* (στορέννυμι : recouvrir) et *strōnnumi* (στρώννυμι : étendre), puis *stratos* (στρατός, le déploiement), ou, en latin, *sterno* (étendre) ou *stagēs* (le fait d'étendre à terre, la ruine), et en allemand *streuen* (répandre) ou *to strew* en anglais (joncher).

51 C'est ainsi que l'*indus-strūus* est celui qui construit par lui-même, et l'*industriā*, l'application zélée.

des outils leur permettant de produire des merveilles. Une extension matérielle, mécanisée, améliorée, ajustée, affinée au fil des générations, qu'elles soient de musiciens ou de bâtisseurs.

D'ailleurs la cithare n'est-elle pas une évolution musicale d'un objet premier – l'arc, arme archaïque s'il en est ? Dans l'Iliade, la *κίθαρα* d'Apollon est encore un arc, alors qu'à la fin de l'Odyssée celle d'Ulysse chante : « *de même qu'un homme savant dans l'art de la lyre et du chant, après qu'il a attaché aux extrémités de son instrument une corde, boyau flexible et sonore, la tend sans peine en tournant une cheville et la monte au ton, de même Ulysse, sans effort, a courbé tout à coup l'arc formidable. [...] Lâchée, la corde chanta bellement* » (Quignard, p. 36).

Corde tendue, corps tendu, bras de l'archer, bras du citharède, cheville de la lyre, cheville du héros. Tension, détente. Silence, vibration. Énergie du corps, tremblement du tambour. Guitare, cithare, kithara (*κίθαρα*), *koṭara* (कोटर : cavité). « *L'acte par lequel le corps tremble intérieurement auprès de lui-même : le son* » (Hegel<sup>52</sup>). Cage de résonance. Thorax. Torse du guerrier, ventre de la femme. Son : triangle de vélin tendu.





c. *Tonalité et tonus*

Une des particularités des humains est bien qu'ils ont poussé à la perfection la maîtrise de leur corps, parvenant à en tirer des merveilles pour les plus nobles causes : art, sports, exploits, sciences, etc. Corps vivant, corps maîtrisé –non pas « morceau d'espace » ou « faisceau de fonctions », mais corps « *qui est un entrelacs de vision et de mouvement* » (M. Merleau-Ponty, p.16). Ce perfectionnement semble même affranchir le corps humain de qui l'a ainsi entraîné, l'instrument rejoignant l'éternel motif de l'esclave émancipé de son maître. Oui, il semble bien que notre corps démontre qu'il peut aspirer aux mêmes égards que notre esprit. Une mémoire s'entraîne, un geste se pratique; l'agilité mentale s'exerce, la dextérité physique se travaille. Il n'y a pas de supériorité. Tout, en nous, peut être éduqué, perfectionné, affiné. « *Mens sana in corpore sano* », disait, non sans logique, la métaphore filée, car le corps humain « rayonne d'un soi » (M. Merleau-Ponty<sup>53</sup>) : « *il n'est pas dans l'ignorance de soi, il n'est pas aveugle pour soi* ». A l'inverse d'un objet dont on peut dire qu'il *est mu*, le corps humain, lui *se meut*, son mouvement *se déploie*.

Le paradoxe est que ce corps est composé de la même matière qui forme toutes choses en ce monde, qui sont « *une annexe ou un prolongement de lui-même [et] sont incrustées dans sa chair* ». Torse bombé du guerrier, vélin tendu du tambour. A sa manière, Hegel décrit le même paradoxe, indiquant que « *l'individualité organique existe comme subjectivité pour autant que l'extériorité propre de la structure est idéalisée en membres*<sup>54</sup> ». Dans la glaise est pétri l'homme. Forme et fonction naissent. Autrement dit, nous sommes tous façonnés à partir d'une même matière organique et minérale, mais ce sont les logiques formelles nous structurant en tant qu'organismes individuels qui nous détachent de cette masse informe. Exactement comme le son musical, qui se distingue du bruit brut perçu dans la nature selon que « *le corps traversé de tremblement (vibration de matière) soit ou non homogène en lui-même [et aussi du fait de] sa cohésion spécifique [et] des déterminations dimensionnelles qu'il a par ailleurs dans l'espace* » (notes du §300). L'intelligence de la matière et la vie seraient dues à l'organisation formelle des éléments constitutifs. Ossature et peau d'un bâtiment, détails structurels et finition, structure et ornement : on peut imaginer qu'ils se réduisent à un matériau unique, et pourtant l'objet prend forme. Intelligence organisatrice, combinatoire, « *façonnante* ».

53 M. Merleau-Ponty, in « *L'Œil et l'Esprit* », éd. Gallimard, Paris, 2010, p. 18

54 in « Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé », § 350

## Enracinement charnel de l'art

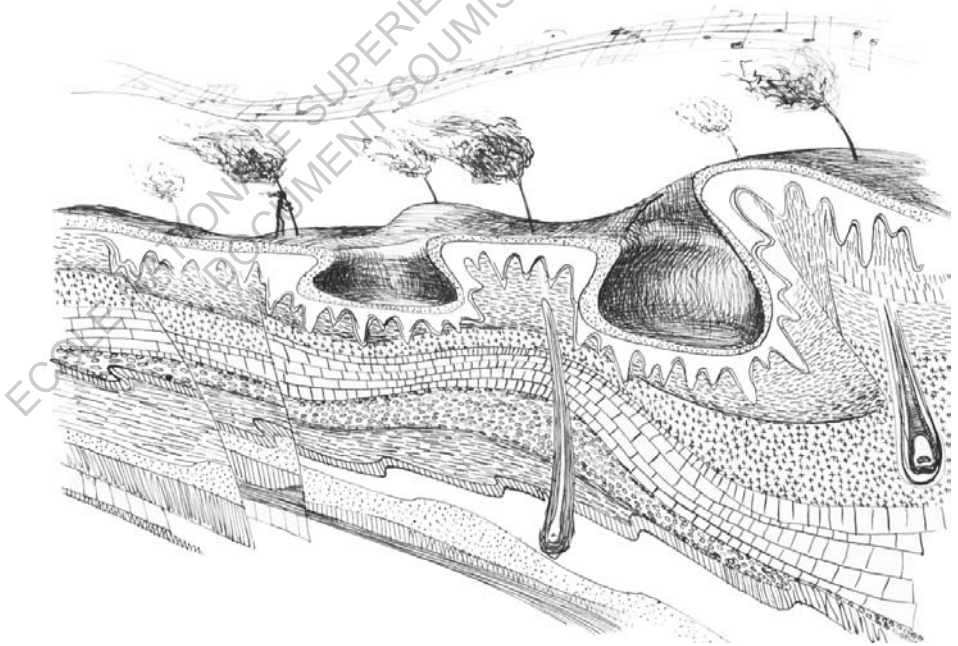
Energie : « De Rufus d'Ephèse à Galien, les médecins de l'Antiquité considéraient que le tonus d'un individu le faisait vivre et le caractérisait<sup>55</sup> ». Tension : « Par leurs vibrations, les muscles du dos, du ventre et des membres équilibrent l'organisme de sorte que, par les gestes et le port, il prend conscience de son corps et de soi ». L'arc n'est rien si la corde n'est pas tendue. Inutile serait le corps humain sans ce parfait réglage des muscles et tendons : sans leur attache subtile autour des os et leur raccordement millimétré aux terminaisons nerveuses –sans leur *harmonia* (ἁρμονία). Inflexion, accent tonique. Justesse, bon ton. Vie, tonus. Le perdre, c'est s'évanouir, chuter brutalement. Le garder, c'est maîtriser son corps, contrôler le coucher en douceur sur un lit. « Nous nous reposons, nous sommeillons même sous la protection de cette tonalité musicale » (M. Serres). *Tonus* (latin), *τόνος* (*tonos*, grec) : tension de la corde –une fois de plus, l'arc-cithare.

Le corps est une structure autotendante –peau et organes attachés aux câbles et segments d'un génial D.-G. Emmerich. Dès lors s'expliquent les réactions corporelles irrationnelles face à certains objectifs ou stimuli. Qui n'a jamais levé les yeux et tendu le cou pour regarder une montagne, baissé la tête dans sa voiture en passant sous un pont, « tendu » l'oreille vers la source de son pour mieux entendre ? Nombreux sont les exemples d'impulsions corporelles liées à ce qu'on perçoit. Nos sens sont aux aguets et le guerrier primitif qui sommeille en nous se tient prêt à bondir. Chacun de nos membres et des tissus qui les composent sont cet *homonculus* en tension, dans une logique de fractales mythico-physiologiques régissant l'équilibre des tensions. Notre instinct mimétique ne nous incite-t-il pas à chercher dans les formes perçues dans la nature les pressions, résistances et autres forces qui forment notre expérience corporelle habituelle ?

Comment expliquer autrement ces réactions irrationnelles dont nous pouvons prendre conscience (et nous moquer *a posteriori*) ? Les mécanismes qui relient nos actes à la nature sont complexes. Husserl signale bien comme il est absurde de rattacher les choses physiques et les choses sensibles par un lien de causalité simple : l'image d'une chose ou son signe se présentent sur un registre différent de celui des sensations internes qu'ils provoquent en nous. Même si c'est la perception matérielle d'une chose qui agit comme le déclencheur de toute sensation, il faut distinguer des données immédiates les données sensibles, et parler au contraire de *qualités*, de *propriétés* réellement présentes à même notre corps. Nous percevons effectivement ce corps directement, nous le sentons réagir, mais parler

de ses « sensations » exigerait de passer par l'analyse. Comme le résume Maurice Merleau-Ponty dans *Les idées de Husserl*, « le sentir de mon corps ne se trouve pas dans l'âme, mais il se localise dans mon corps, qui est son champ de localisation ».

Si l'expérience première réside bien dans le corps, on comprend néanmoins que c'est sa traduction en une *sensation* qui compte. Peu importe que l'on cherche ou non à exprimer cette sensation : l'important est d'*éprouver*, de vivre une expérience (émotionnelle, sociale, esthétique, etc.). Il y a donc une différence fondamentale entre l'apparence d'une chose (par exemple, « cette chose est grande ») et la sensation que cette chose provoque (« je la vis comme étant grande »). Or c'est *bien la sensation* qui forme notre expérience esthétique. On comprend dès lors que le critère visuel seul ne puisse pas former l'échelle de beauté architecturale...



## 2. L'expérience physique

### *a. Les risques du tout visuel*

L'invention de la perspective au Quattrocento a placé la création architecturale et la planification urbaine sous le signe du dessin. Peut-être les constructions du Moyen-âge étaient-elles plus spontanées et proches des sensations, comme nous l'évoquions au sujet des cathédrales gothiques. Le relativisme des échelles et des points de vue simultanément proposés dans les peintures et tapisseries médiévales ne suggèrent-ils pas un certain organicisme libertaire intrinsèque à ces images ? Pourquoi l'architecture médiévale n'aurait-elle pas été créée dans un esprit proche de celui des canons et motets de son époque ? Une démultiplication des points de vue à l'intérieur et à l'extérieur des bâtiments –si tant est que la question du point de vue se fût posée– faisant écho au foisonnement des voix du chant modal...

Le legs de la Renaissance est moins d'ordre humaniste que formel. Plutôt que d'en retenir les utopies de renouvellement des esprits par un retour aux sources de notre civilisation, les héritiers des humanistes des XVI<sup>ème</sup> et XVII<sup>ème</sup> siècles ont préféré se saisir des avancées dans le champ du dessin géométral. Le projet politique leur aura semblé bien plus difficile à appliquer –la technique semble si saisissable et séduisante! Dès lors, la perspective à la Brunelleschi et la centralité du point de vue qu'elle imposait imprégna irrémédiablement les mentalités. Les petits seigneurs locaux et autres condottieri cédèrent leur place à des souverains plus lointains, la mosaïque de fiefs médiévaux fut fondue en duchés ou royaumes continentaux, et le centralisme politique déploya ses tentacules institutionnels. Les Académies furent chargées d'enseigner la doctrine –la méthode et le bon goût officiels.

La question mérite que mon ami architecte, que je sens là si absorbé par l'orchestre, me reprécise cette idée : tant que les constructions restent vernaculaires et d'usage commun, leur architecture ne répond à aucun parti visuel. L'approche académique se fait sentir pour les palais, temples, églises, tombeaux, etc. Dans leur cas le parti visuel devient prépondérant : leur dessin semble être intégralement au service d'un contraste fort avec leur contexte direct, de l'échelle à la silhouette, en passant par les matériaux, le calepinage, les jardins, ou encore les perspectives urbaines qui les dévoilent. Sans oublier que dans le même temps, l'architecture de

ces monuments devient plus *abstraite*, moins préhensible pour la majorité de leurs contemporains –probablement une question d'essence, de nature du bâtiment. Il est vrai que si l'architecture exprime physiquement les croyances de sa société, les sièges du pouvoir revêtent une importance primordiale pour fournir la sécurité spirituelle essentielle...

Quelle place accorde alors aux sensations une telle mise en scène architecturale ? Une place infime, depuis tous temps, avec une accélération à partir de la Renaissance –si ce n'est le sentiment d'un pouvoir omnipotent et inaccessible. Sous le terme visuel ne semblent même pas avoir été convoqués les composantes sensibles comme la couleur, l'optique, la lumière : non, il ne fut question que de la *géométrie* des volumes. Tout le reste fut minoré... oui, on peut le déplorer ! « *La nature est à l'intérieur* », aurait dit Cézanne cité par M. Merleau-Ponty. « *Qualité, lumière, couleur profondeur, qui sont là-bas devant nous, n'y sont que parce qu'elles éveillent un écho dans notre corps, parce qu'il leur fait accueil*<sup>56</sup> ».

Limiter ainsi l'architecture au visuel, ce n'est pas seulement la déconnecter de son contexte, l'abstraire du monde palpable, en fournir une image faussée, ni même juste imposer un point de vue unique : c'est aussi ne donner à voir que le monde extérieur à soi (qui est si vaste) et méconnaître la richesse de notre monde intérieur. Quand bien même cette répartition peut sembler *quantitativement* vraie, elle demeure *qualitativement* fausse<sup>57</sup> –sans parler de la dangereuse pente psychique vers laquelle elle peut entraîner les plus fragiles d'entre nous. Bâillonner nos valeurs internes et ce qui nous constitue comme individus peut contribuer à affaiblir notre projection sur le monde environnant: oublier notre identité profonde dans chacun de nos agissements, se laisser désorienter, absorber par la pensée dominante. Il me semble important que les architectes s'interrogent sur ce qu'il adviendrait de notre richesse intérieure si elle venait à être totalement niée ou vidée de son contenu et de sa mémoire dans des lieux désincarnés, insonores ou bruyants, inconfortables pour les yeux, inodores, froids, lisses, muets...

Quand l'actualité de la neurologie au niveau international<sup>58</sup> semble de plus en

---

56 in « *l'Œil et l'Esprit* », Gallimard, Paris, 2010, p.22

57 R. J. Yudell, (ed. Kent C. Bloomer & Ch. W. Moore), in « *Body, Memory, and Architecture* », Yale Univ. Press, New Haven, 1979

58 Par exemple, Giacomo Rizzolatti (Parme), Vilayanur Ramachandran (Inde /

plus s'intéresser à la question du corps, de chacun de ses cinq sens, et des paysages intérieurs qu'ils ouvrent en nous, on pourrait attendre des architectes qu'ils se saisissent à leur manière de la question. Le fait que ces scientifiques reconnaissent que le corps *est* le fondement de l'esprit conscient<sup>59</sup> devrait leur ouvrir un chemin –sans même avoir à aborder les subtilités neurologiques comme les structures cérébrales du *protosoi* (inextricablement attachée aux parties du corps qui bombardent le cerveau de signaux sans discontinuer), à l'origine des *sentiments primordiaux* (qui reflètent l'état actuel du corps), manifestation immédiate de la sensibilité. « Les sentir de mon corps », disait Merleau-Ponty en écho à Husserl.

Le *soi* est une construction si complexe qu'il mérite des égards même quand on n'est pas spécialiste de la chose. Il s'appuie sur le *protosoi* en engendrant des sentiments primordiaux, sur le *soi-noyau* (qui porte sur la relation entre l'organisme et l'objet), puis sur le *soi- autobiographique* (constitué de connaissances du vécu, lesquelles engendrent les pulsations du soi-noyau dont l'agrégat forme le soi-autobiographique)<sup>60</sup>. Certains de ces éléments échappent à toute intervention extérieure, mais la perspective de contribuer à adoucir ou enrichir ceux qui peuvent l'être (notamment le *protosoi*) paraît enthousiasmante, toute proportion gardée. On dit que la musique adoucit les mœurs : je reste convaincu que l'architecture peut adoucir les sentiments du corps, et donc enrichir les mondes intérieurs.

### b. Réhabiliter le corps et les sens

Maurice Merleau-Ponty relisant Descartes : « *Le corps est pour l'âme son espace natal et la matrice de tout autre espace existant* <sup>61</sup> ». La matière pétrie, la matrice de tout. *Mātēr*, *mātris* ; *matrix* : la matrice. Mère –universelle : *māter* (μήτηρ), *māṭr* (मातृ). *Μητέρα* : la mère ; *matēria* : la matière. La *kihara* d'où nous sommes nés, cette cavité où nous nous sommes formés dans la nuit amniotique, est fermée par une membrane sonore (*amnios*, *αμνίον* : « la plus interne des membranes qui enveloppent le fœtus »). Vélin tendu sur *koḷāra*. Les émotions n'ont-elles pas une manifestation

---

San Diego), Oliver Sacks (Columbia, N.Y.), Antonio Damasio (Portugal / Californie), pour ne citer qu'eux...

59 Antonio Damasio, in *“L'Autre moi-même”*, Odile Jacob, Paris, 2010, p. 29

60 *ibid.* p. 32

61 *op. cit.* p. 54

physiologique et dermique ? Le *protosoi* se forme dans notre organisme, dans cette masse pétrie aux organes individualisés, « idéalisés en membres ». Si chacun d'eux est support de sentiments primordiaux, la peau, qui *est* un organe, assume un rôle majeur. « *La peau est, en fait, le plus grand viscère de tout le corps ; [sa] fonction est indispensable<sup>62</sup>* ».

« *Lorsque vous rougissez ou pâlissez, ces réactions prennent place au sein de la peau 'viscérale', c'est-à-dire qu'elles visent une autre fonction de la peau que celle d'organe du toucher* ». Damasio, comme tous les neurologues, savent relier à une multitude d'aires cérébrales les modifications qu'ils lisent sur notre peau —constrictions et dilatations des capillaires sanguins, à l'œuvre par exemple sous l'emprise des émotions ou des expériences esthétiques. Les ostéopathes également « sentent » notre peau se durcir par endroits sous l'effet de tensions mentales. La peau se hérisse de poils, se durcit, se blase, s'humecte, perle, brûle. La peau souffre et fait souffrir. Les terminaisons nerveuses qui y sont reliées peuvent déclencher des plaies. Zone de peau qui se consume : zona, maladie viscérale, surface émergée d'un mal très profond. « *L'esprit respire par le biais du corps, et la souffrance, qu'elle ait sa source au niveau de la peau ou d'une image mentale, prend effet dans la chair<sup>63</sup>* ». Qui le manifeste.

Quelle meilleure preuve de la nécessité de réhabiliter la place des cinq sens dans l'architecture ! Or dès qu'on songe à leur accorder droit de cité semble planer au-dessus de cette démarche la notion de *confort* —nuage de cendres qui brouille les contours et laisse un goût de terre comme pour anesthésier la créativité. Concevoir le confort comme une somme de « prestations » (terme attesté —prisé— par promoteurs et agents immobiliers) appauvrit les projets. Non : stimuler, laisser vibrer les sens, c'est ouvrir la possibilité de se connecter au milieu. Rendre possible des liens, enrichir le vécu, dynamiser l'expérience. Merleau-Ponty écrit que le sentir « *n'est pas pensée de sensation (possession) mais dépossession, ek-stase, participation ou identification, incorporation ou éjection* » ('Notes de Cours sur La Nature').

Vue

— sens platonicien par excellence. Si proche du spirituel que la géométrisation forcenée du monde architecturé a tenté de le soustraire à la sphère du terrestre. Mais les yeux aiment s'exprimer eux aussi, faire partie du monde, affronter les

62 Antonio Damasio, in *"L'erreur de Descartes"*, Odile Jacob, Paris, 2010, p. 311

63 in « *L'Erreur de Descartes* », p. 15

## L'enracinement charnel de l'art

éléments, rire. Les muscles orbitaux sont liés aux zygomatiques (yeux rieurs). Les muscles corrugateurs du sourcil soulèvent leur arsenal pileux (yeux interrogateurs). Le regard se dissout (yeux langoureux), s'obscurcit (yeux noirs), perce (yeux acérés), il se fige (impénétrables), il fixe, fouille, fuit. Il se laisse surprendre (il aime la découverte) et entraîner dans les jeux d'optique (il feint d'y croire). Il établit son échelle de contrastes et de couleurs, qui alimentent son inventaire mémoriel. Le regard se fatigue –il faut le ménager.

### Ouïe

– *audire*, entendre. Les poissons respirent par les oreilles (*avtia*). *Audio* : l'unique sensation disponible dans le liquide amniotique. Privé de l'usage d'une bouche, d'un nez, privé de textures nouvelles autour de lui, de lumière, l'embryon entend. Il écoute. Commence à mémoriser les sons. Il exprimera par un cri son arrivée comme individu. En tant que compositeur je ne fais pas autre chose : j'éprouve l'acoustique, je choisis mentalement les timbres, je marie les tons, j'habille les accords, je dénude les notes, je couve les silences. Ou je revêts cette musique, en la laissant m'envelopper et m'envahir –de l'extérieur vers l'intérieur par l'écoute, dans mon intérieur le plus intime par la pratique, vibrant jusqu'au bout des orteils. Privilège de l'ouïe sur les autres sens ; la possibilité d'émettre soi-même le signal que l'on perçoit. Parole et musique (constructions) ; l'humain dans la nature et ses bruits (information) : timbre et rythme, codage des données. De quoi décrypter les sons de la nature.

### Odorat

– le plus subtil archaïsme. L'humain le laisse s'atrophier en aseptisant et standardisant son monde. La vie des bergers est plus riche d'odeurs, et pourtant nos villes en conservent encore. Matériaux, revêtements, terre qui sèche, pluie –les éléments. Nourriture, effluves, parfums, odeurs du lointain : l'odorat fait voyager. Une odeur nous surprend, dans un lieu fermé, et on se prend à voyager. Téléportation. Sublimation. Ether : dieu primordial des Grecs, dieu du cinquième élément (la matière céleste, dotée d'un mouvement circulaire).

### Goût

– humanisation de l'acte de se nourrir. Éprouver les nuances, les reliefs, les combinaisons subtiles sur l'échiquier de nos récepteurs (salé/sucré - amer/acide), les enrichir des sensations plus rares (piquant, astringent), plus éloignées de la cuisine (goût de terre, métallique), ou provenant de contrées lointaines. Le goût s'éduque, c'est un sens culturel, civilisationnel.



## Toucher

– le moins noble des sens selon Platon, *le* sens par excellence de la mécanique pour Hegel<sup>64</sup>. Les mains sont le meilleur outil du travailleur de la terre, du tanneur, du poissonnier (n'en sont-elles pas que plus nobles ?). Quoi qu'il en soit, elles n'ont pas le monopole du toucher. Quel organe le dirige ? Le toucher a mystifié les physiologistes du XIX<sup>ème</sup> siècle dans leur entreprise d'établissement de correspondances entre les cinq sens d'Aristote et les organes. Les tableaux de correspondance ont dû se subdiviser pour laisser une place aux sensations de pression, chaleur, froid, douleur et mouvement. Sentir le mouvement d'une plume sur la plante de mon pied ou sentir mon pied bouger dans l'espace. Sentir une goutte qui coule dans mon cou ou sentir que la gorgée d'eau fraîche que je viens de boire descend en moi. Suppression des distances. Resserrement des liens physiques. Eprouver les objets, les lieux, de façon « haptique » (de *hapto* (ἅπτω): je touche), c'est avoir un lien physique avec eux.

Lorsque nous les possédons tous les cinq, nos sens restent en deçà de leur potentiel. Il semblerait que la privation de l'un d'eux décuple la réceptivité des autres : la nature est juste et magnanime. Ne dit-on pas des aveugles, par exemple, qu'ils « sentent l'espace » ? Leur plus grande réceptivité leur permet de sentir des courants d'air tenus sur leur joue, des variations de température ambiante, des taux d'humidité contrastés, des qualités d'air souhaitables ou néfastes, des nuances dans la résonance des lieux, l'absorption ou la brillance d'un timbre, les défauts de tous types sur une surface, le dévers invisible d'un sol, le rythme d'un alignement de colonnes, etc. Contrastes, nuances, reliefs, richesse du monde.

On rapporte aussi que les arpenteurs du Pharaon, chargés de rétablir les bornes limitant les parcelles après la décrue du Nil, étaient majoritairement des aveugles. Leur sens du rythme et la régularité de leurs pas permettait de mesurer les périmètres avec la meilleure précision, pour rétablir dans leurs superficies initiales les propriétés fertilisées par le fleuve nourricier. De la terre fraîchement uniformisée, encore humide, informe, a-rythmée, ils instauraient la différenciation par leur contact haptique avec le sol. De leurs pas rythmés renaissaient la propriété, le droit, l'économie : la mathématisation de la société. *Géo-métrie* – mesure de la terre.

Qu'il est cruel de réaliser que la richesse de notre contexte bâti et la profondeur

---

64 in "Encyclopédie des sciences philosophiques en abrégé", § 358

d'une musique donnée nous échappent en grande partie ! Il semble que les composantes les plus délicates de notre monde environnant restent au-delà de nos capacités perceptives, et la tendance actuelle vers l'omnipotence du visuel ne contribuera pas à inverser cette insensibilité. Les animaux, eux, restent capables de « sentir » les bons endroits dans une maison ou une ville, ce qui détermine le choix de leur lieu de repos. Ils ressentent les zones de chaleur, les rivières souterraines, les énergies telluriques et autres flux constants. Dans certaines cultures –je pense à la Chine– on fait encore appel à des géomanciens pour trouver les « bons » endroits où bâtir. Nous autres Occidentaux avons réduit les critères à une question de « beaux » endroits, au risque de les laisser nuire à notre bien-être. A croire qu'on a oublié qu'il est avant tout question de vivre dans ces endroits, et non pas de les admirer en photo imprimés sur du papier glacé !

*c. Une question de température?*

Peut-être les architectes devraient-ils s'inspirer de tous les êtres vivants qui ont besoin d'éprouver l'espace pour y évoluer en sécurité ou qui entretiennent leur instinct pour trouver les endroits qui leur sont favorables. Ils pourraient aussi se souvenir des savoir-faire vernaculaires, développés et affinés au fil des générations pour mieux s'adapter au climat en tirant le meilleur parti des matériaux locaux. Le Corbusier construisant dans les années 1927-1930 des immeubles aux façades vitrées indifféremment à Paris ou à Tunis, sans se soucier de l'ensoleillement ni de l'orientation, a probablement péché par excès de dogme, en esthète fantassin de l'armée du Dessin tyrannique ! Ses voyages autour de la Méditerranée auraient dû lui insuffler dès ses débuts une curiosité plus exhaustive envers les solutions développées dans ces pays pour se prémunir contre le soleil de plomb et rafraichir les maisons. Les moucharabiehs des façades nord couplés à la fermeture des façades ensoleillées et aux cheminées en toiture parviennent à ventiler les maisons : l'air frais de la mer rafraichit les pièces avant de s'échapper du côté du désert. De même les jardins et cours intérieures, où le savant mélange de bassins d'eau et de végétation entretient la fraîcheur.

Ces dispositifs conservent toute leur légitimité, et la qualité de vie de ces lieux reste aussi appréciée. Qui ne s'est jamais délecté et régénéré autour des fontaines, à l'ombre des orangers et des jasmins, dans les cours carrées de ce pays romano-mudéjar ? De même les larges débords de toits des Asiatiques et la fraîcheur ombragée de leurs intérieurs. Tous ces habitats privilégient le bien-être des habi-

tants plutôt que de chercher à projeter une image de leur richesse à l'extérieur. Outre une leçon de sagesse, je vois dans ces exemples l'idée que le maintien de la température idéale a été une recherche constante pour l'habitat vernaculaire, à travers les continents. La quête d'un abri n'est peut-être pas première : se protéger d'un soleil de plomb, se prémunir contre la morsure du froid – n'est-ce pas là un besoin primaire au même titre que de celui de nourriture et de vêtement ? Ne peut-on pas aller jusqu'à dire que la principale raison d'être de l'architecture, sous toutes les latitudes et à toutes les époques, est de répondre à une préoccupation *thermique* ?

Après tout, se vêtir et s'abriter relèvent du même mouvement : entourer notre corps de couches de matière protectrice et d'air dont le corps apprécie la température. On sait que la sensation de froid ne vient pas d'une chute de notre température corporelle, mais de l'envoi, par le corps, de calories du côté d'où provient le froid pour compenser le différentiel de température. De là, entre autres, l'importance de contrôler la température des murs et sols d'une pièce, ou encore la distance entre les sources de chaleur et les surfaces froides. Et vice versa selon qu'il s'agisse d'un pays excessivement froid ou excessivement chaud : l'organisme se fatigue également lorsqu'il doit lutter contre la chaleur. Lutte, énergie, calories, vie. La nourriture et la protection thermique du corps reviennent au même effet : vivre – à la différence près qu'intervient dans l'équation le bien-être des individus.

Cette centralité de la question de température m'est apparue comme une évidence en réalisant que tous les arts se sont emparés de métaphores thermiques pour caractériser la teneur des œuvres. Volontaires ou fortuits, choix de l'artiste ou lecture du critique, ficelle technique ou construction a posteriori, les usages métaphoriques de la polarité chaud/froid sont pléthore. Le sculpteur tire toute la chaleur des textures humbles (bois taillé, argile modelée) et décuple la froideur du marbre (perfection des surfaces polies) ; le peintre organise sa palette en couleurs chaudes (vie) et couleurs froides (ombres) ; le musicien joue de la chaleur du mode majeur (brillant) et du froid supposé du mineur (plaintif) ; l'écrivain dépeint les passions humaines fiévreuses (enflammées) ou de glace (froide indifférence)...

Peut-être cette polarité, inscrite si profondément dans nos cultures, doit-elle être reliée aux propriétés émotionnelles attribuées par Galien aux humeurs décrites par Hippocrate. Le lymphatique ou flegmatique doit son apathie à la pituite, ce fluide irrigant le cerveau, et qui détermine un caractère froid et humide (Eau). Le



sanguin ou le jovial bénéficient d'un foie et d'un cœur (sang) qui leur donnent une humeur chaude et humide, printanière (Air). Le foie du colérique ou de l'anxieux produit beaucoup de bile jaune et leur donne fougue et énergie estivales (Feu). Le mélancolique ou le vieillard subissent les effets de leur rate et de la bile noire qu'elle sécrète : ils peinent à rétablir leur température corporelle (« coction » impossible) –c'est l'automne de la vie (humeur sèche et froide : Terre).

Hippocrate et Galien auraient sans nul doute attribué à l'*allegro gentile* qui vient de terminer une humeur chaude –si tant est qu'un rythme si relevé et une telle profusion de notes ne leur donnât pas le tournis : l'anachronisme suppose une telle compression de siècles de musique ! La théorie des humeurs aurait placé le dernier mouvement du Concerto de Aranjuez quelque part entre le chaud et l'humide, assurément sous le signe de l'Air, de la légèreté, de la joie. Bien différent de l'adagio, si cérébral, profond, ou « aqueux », élaboussé néanmoins de gouttes tantôt résolument tristes, tantôt joviales.

Les dernières notes du concerto s'évanouissent déjà –l'acoustique est décidément très nette dans ce théâtre. La salle correspond magnifiquement à une musique brillante et relevée, qui gagne à ne pas laisser les notes piquées se fondre entre elles. Scarlatti vit encore à travers Rodrigo. Une musique franche, un tempérament fort, rutilant, carmin, *écarlate*.

Un coup d'œil de côté : mon ami reste sous le charme, ne le brisons pas. Je vois que les musiciens règlent leurs pupitres, changent leurs partitions, réajustent les anches, essuient leurs instruments, mais le chef n'entreprend pas de réaccorder ceux qui pourraient l'être. Le silence reste pourtant de mise... C'est visiblement notre soliste qui va jouer pendant que les muscles des musiciens se reposent.

\*

*Arpèges dramatiques, cérébraux, spirituels, éthérés; assises graves lestes, précises, assurées ; des touches majeures qui parviennent à égayer l'humeur tragique de ces deux minutes de catharsis.*

\*

### 3. Figures

#### a. Limites

Le Prélude en Ut mineur de Bach<sup>65</sup>, quel meilleur intermède pour cette délicieuse répétition ! —

J'en frissonne encore, et mon ami semble transi ! La magie semble s'être emparée des musiciens aussi, qui conservent le silence alors que les pupitres de cordes rassemblent toute leur concentration avant de se lancer dans une seconde partie qui mettra leurs archers à rude épreuve... Ma peau semble maintenant se détendre, comme impatiente d'être caressée par d'autres notes. Voilà, les notes tenues, mystérieuses des contrebasses et violoncelles du premier mouvement du quatuor de Chostakovich<sup>66</sup>. Ce monde intérieur que je sens en moi, cavité obscure, résonnante, n'est qu'attente et désir de musique —ma peau le discipline, le maîtrise, le limite, absorbe ses élans... « *La peau est la chose la plus profonde* », disait Paul Valéry, et tout le paradoxe de sa formule tient, une fois de plus, dans la nature viscérale de cette membrane qui sépare notre espace interne, intime, de l'espace qui nous entoure.

Peau émotive

— émotion (de *mōtiō*, le mouvement). Ma peau se laisse emporter par les transports de l'âme, é-mouvoir (*mōvōō, mōvōrē*) ; elle frissonne, s'enfièvre —une force vitale l'anime : une entéléchie (*ντελέχεια*—Artistote) que je ne maîtrise pas. En 2001, une étude<sup>67</sup> a enregistré des paramètres de fonctionnement du corps (frissons) en lien avec l'activité cérébrale (libération de dopamine) lors de l'écoute de morceaux de musique que les volontaires de l'expérience avaient eux-mêmes choisi parmi leur musique préférée. Les mesures cliniques ont révélé qu'au moment où le plaisir provoqué par l'écoute est maximal, la personne frissonne et le cerveau sécrète

65        BWV 999, solo pour instrument à cordes (interprété au luth, à la guitare, au piano...)

66        Quatuor pour cordes n°8, en Ut mineur, op. 110 de Dmitri Shostakovich. Il compte cinq mouvements.

67        A. Blood, R. Zatorre. "Intensely pleasurable response to music correlates with activity in brain regions implicated in reward and emotion". Proc Natl Acad Sci USA 98 : 11818-11823.

de la dopamine : soit exactement le même processus que pour la satisfaction de plaisirs liés aux besoins naturels ou provoqués par les drogues.

#### Peau impatiente

– elle laisse transpirer le désir qui m’anime. La peau s’échauffe, devient moite, frissonne en anticipant du plaisir à venir. La musique peut elle aussi provoquer cette exsudation légère –l’étude américaine le montre. Désir, impatience. C’est l’effet sur Ulysse et ses compagnons du chant des Sirènes, ce chant qui « *remplit le cœur du désir d’écouter* » au point de précipiter les marins dans les flots. « *Ulysse n’a jamais dit que le chant des Sirènes était beau* », lui qui est « *le seul humain qui ait entendu le chant qui fait mourir [et qui] a hurlé qu’on lui défasse, par pitié, les liens qui le retiennent au mât [...] afin qu’il puisse rejoindre sur-le-champ la musique bouleversante qui le fascine* <sup>68</sup> ». Tympan désirant. Peau érotique.

#### Peau trémulante

– peau, de *pellis* (la *pellīcula* : petite peau) –si proche de *pello*, *pellère* : mettre en mouvement, donner une impulsion (*pulsus*) ; au sens propre : faire vibrer (les cordes d’une lyre), battre (le pouls : *pulsus*) ; au sens figuré : émouvoir. La peau vibre, c’est une membrane sonore. Elle est émettrice si je suis l’électroaimant qui anime ses pulsations ; elle est réceptrice dans tous les autres cas, à l’origine de mes « sentiments primordiaux » : soumise aux heurts (*pulsæ*), aux pressions, aux brises douces, aux souffles vivifiants, au son, qu’elle ré-percute par une infinité de terminaisons nerveuses à mon cerveau et à mes organes. C’est un *tympanum* (ou *τύμπανον* : tambour) pour les percussions du monde. Je suis enveloppé d’un tympan géant.

#### Peau protectrice

– cuir, *cōrium*, *korion* (*χόριον*) : peau des animaux, peau des hommes. Derme, *δεγμα* : le cuir. Ma peau me préserve des agressions du monde. Ce théâtre, moule acoustique génial, enveloppe l’orchestre et son audience : l’architecture épouse l’espace vital des hommes. Elle est sa gaine, son manteau, sa *pelisse*. La principale fonction de cette enveloppe architecturale est de contenir un volume d’air tempéré à souhait pour le meilleur bien-être de ses occupants. Mes vêtements ont le même rôle : retenir la chaleur émise par mon corps –ainsi que me protéger contre vents et météores. Dans certaines régions françaises on « *ponille* » son pull-over pour

68 Pascal Quignard in « *La haine de la musique* », Gallimard, 2010, p.67, au sujet du XII<sup>ème</sup> chant de l’Odyssée

## L'enracinement charnel de l'art

réguler la température souhaitée par cette énième peau. Je m'enveloppe de peaux multiples.

### Peau séparatrice

—*membrane*, (*μεμβράνη*). Elle maintient ma chair à l'intérieur de son enveloppe dermique, tout comme les enveloppes de tissus conjonctifs gaignent mes faisceaux musculaires, ou comme mes organes se maintiennent dans le volume défini par leurs parois externes et comme chacune de mes cellules contient son cytoplasme par une membrane. « *Le sujet animal est une structure en tant qu'il n'est un tout que dans sa relation à lui-même* <sup>69</sup> ».

Je suis structuré par des milliards de membranes qui organisent le fonctionnement de mon organisme. Comme le balcon où nous sommes assis, dont le parapet définit la forme, la surface, et préserve de chutes mortelles sur le parterre. Comme les parois des loges, comme les murs des salles de répétition au-delà des couloirs, comme, dans tout espace architectural, chaque cloison. Structurer l'espace, définir les volumes, organiser les flux.

### Peau mécanique

— épreuve spatiale. Les cloisons d'un espace construit ou les membranes multiples de mon organisme sont vitales. Biologiste éminent, Aristote l'avait noté : sans leur présence, mes chairs perdent leur rôle, leur forme, elles se *corrompent*<sup>70</sup> — je cesse de vivre. Les limites sont une condition *sine qua non* pour « tout ce qui est » (traité de la « Physique », c'est-à-dire vivre, exister dans le monde), mais aussi pour les relations mécaniques des choses entre elles (Hegel), car si les limites permettent de créer la distance, ce sont elles qui éprouvent l'espace et, par le mouvement, le franchissent. Membrane mue par mes muscles, tambour percuté par les milliards de baguettes de l'influx interne, ma peau met en branle air et objets — toute la matière qui l'entoure.

C'est ce rôle, qu'elle seule détient, qui permet de considérer le corps en mouvement comme une enveloppe charnelle dotée d'un *centre de gravité*, lequel est « *immanent comme l'idéalité des déterminations formelles et des moments développés du dedans* »

---

69 Hegel, *op.cit.* § 353

70 Traité « De la Génération et de la Corruption », IV<sup>ème</sup> siècle av. J.-C.



au dehors » (Hegel<sup>71</sup>). Ce rapport dynamique au monde est même fondamental pour que l'individu, qui se sent vivre, qui éprouve sa subjectivité en ce monde comme totale et infinie (alors qu' « elle n'est la totalité subjective que de manière d'abord 'immédiate' »), puisse harmoniser son rapport extérieur au monde avec tout ce qui conditionne son existence. Alors, seulement, se réalise l'individu, par cette inertie du dedans au dehors qui permet le mouvement. « Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l' 'autre côté' de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même » (M. Merleau-Ponty<sup>72</sup>).

« Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose ». Je comprends cette nécessité vitale qui pousse les nomades à arpenter les dunes, les coureurs à sentir l'asphalte défilier sous leurs pieds, les nageurs à fendre l'eau des bassins et heurter leurs parois, les danseurs à habiter la scène –sa surface, son volume d'air– par leur mouvement perpétuel et primordial. Les danseurs mettent en branle (*pulsum*) l'espace comme ils oscillent eux-mêmes : autour de leur centre de gravité, qui est situé quelque part dans l'abdomen et qu'ils ressentent avec intensité. On m'a dit que Martha Graham, pionnière de la danse contemporaine aux Etats-Unis, faisait réaliser des exercices à ses étudiants pour qu'ils « sentent » l'espace en tenant, poussant, tirant, touchant des éléments de la scène<sup>73</sup>.

En plus de ce barycentre corporel autour duquel tout gravite, l'art des danseurs est de savoir doter d'un centre de gravité particulier *chacun* de leurs membres, de telle sorte, nous dit Heinrich von Kleist<sup>74</sup>, que « chaque fois que le centre de gravité est mis en mouvement en ligne droite, les membres décrivent des courbes » ou une ellipse. La nature de « cette ligne reste [très mystérieuse, car] elle n'est rien d'autre que le 'chemin de l'âme du danseur' ». L'âme émane du corps. La grâce à laquelle parvient le danseur réside en ce que l'âme se situe dans le centre de gravité du mouvement même. Tout autre emplacement le long d'un bras, d'une jambe ou d'un torse brise cette grâce : situer l'âme ailleurs produit un désagréable effet d'affectation, de manières. Les ruses de la conscience ne peuvent imiter la sincérité du corps.

71 *ibidem* § 308

72 *ibid.* p.19

73 K.C. Bloomer & Ch.W. Moore, *op. cit.*

74 *in*, « Sur le théâtre de marionnettes », Ed. Sillage, Paris, 2010, p. 9

Peu de chose

– peau enserrante mais poreuse<sup>75</sup>. Si le mouvement est la succession d'une infinité de points de tangence entre l'homme et des éléments positifs de l'espace –entre l'homme et la matière, l'homme et l'air–, cette approche haptique du monde ne signifie pas pour autant que le rapport de l'individu au monde ne se définisse que par l'*opposition*. Au contraire, ce rapport consiste précisément dans la multiplication des contacts et des échanges. « Pour constituer la structure, on ne voit pas moins s'unir dans une interpénétration concrète universelle les différences des éléments <sup>76</sup> ». Autrement dit, cette surface de contacts que constitue la peau doit être telle qu'elle permette les échanges entre un intérieur et un extérieur, comme la surface de l'estomac que traversent les nutriments. Elle doit limiter sans arrêter : contenir des porosités, des percements –voire n'être qu'un amas de pores juxtaposés.

C'est là tout le paradoxe des membranes, qui sont, d'après le mot d'Aristote, un irréel en actes, au même titre que le fil d'une hache dont c'est la finesse extrême et la quasi immatérialité qui garantit le meilleur tranchant (le couteau préféré de ma grand-mère fut si souvent affuté que son fil recula vers l'autre arête de la lame, réduisant dramatiquement sa surface) ! Une membrane est aussi réelle que fictive, constituée de pores qui nient la matière, véritables « *fictions de l'entendement* » (Hegel, §130). « *Les pores [en] sont bien le négatif [...], mais ils ne sont le négatif qu'à 'côté'* » du matériellement réel : « *non point de la matière elle-même, mais là où elle n'est pas* » (§ 298), « *dans les interstices des choses* », où Epicure situait le divin (§ 389 et 573).

Plus généralement, un trou est un creusement ou un évidement pratiqué dans la matière, et seules les limites (bordures, fond) de ce percement permettent d'en avoir une image mentale. Exactement comme le concept de vase (vide contenu) n'est envisageable et définissable que par la forme de ses limites (matière contenant). Un trou n'est donc visible que s'il atteint une certaine taille. Sur la peau, on ne voit de trou que s'il apparait comme un point, un *stigma* (στίγμα), par exemple la blessure d'une pointe de flèche –le stigmate– dont la nature transperçante tient, là encore, à un autre « irréel en actes ».

---

75 Remerciements à Jean Lévêque

76 Hegel, *op.cit.* § 353

## b. Points

« *Le point géométrique est un être invisible. Il doit donc être défini comme immatériel. Du point de vue matériel, le point égale zéro* ». C'est par ces phrases que commence le peintre Wladimir Kandinski son petit ouvrage théorique « *Point et Ligne sur Plan* ». En architecture, les points clefs d'une structure, internes à la matière, sont situables dans l'espace avec précision (trois coordonnées) par le calcul : pour la raison, pas pour les yeux. Ce sont une élaboration mentale, le lieu où un élément devient un autre, le point critique où une force en rencontre une autre. La raison sait que c'est la liaison des atomes de proche en proche qui constitue la matière, et pourtant on peine à en avoir une image mentale exacte –Bergson disait que la réalité est faite d'une étoffe telle qu'*on ne peut la spatialiser*.

La lecture géométrique du monde peut aider à appréhender ce que les yeux ne pourront jamais caresser, dans cet espace qui, « *comme concept auprès de lui-même, absolument parlant, a ses différences auprès de lui* » (Hegel, § 255) : des points, des lignes et des surfaces. Un géomètre sait que le point résulte de l'intersection de plusieurs lignes (elles-mêmes intersections de deux plans), exactement comme les bornes désignées par les arpenteurs du pharaon (points), ou comme une arête entre deux pans de murs soignée par le maçon (ligne), comme les nervures d'une voûte gothique (lignes), comme ses clefs (points), etc. Kandinski note que les bâtisseurs gothiques avaient la délicatesse de souligner plastiquement ces points clefs en les affirmant par des pointes.

Le point contient en lui une tendance à nier l'espace sans pour autant cesser de se référer à lui (Hegel) : c'est en ce paradoxe que réside sa nature invisible, irréelle, zénnonnienne, sans dimension intrinsèque. C'est pourquoi il faut user de stratagèmes dès qu'il s'agit de le représenter, tels qu'une infime tache d'encre ou une discrète croix sur du papier –autant de conventions d'usage qui ne sont que des mensonges mathématiques. La présence même de l'encre suppose qu'il s'agit d'une surface –comme si, avant même d'exister en représentation, le point devait céder sa place à une surface. Et même si, pour le plaisir du peintre ou de nos yeux « *les résonnances internes du point et de la surface rebondissent, se superposent et rejaillissent* » (Kandinski), parler de point en tant que représentation plastique reste une aberration.

Pour le musicien, la tentation est grande également de considérer chaque note comme autant de points qui se succèdent. On sait que, réagissant sélectivement

au premier son émis, l'oreille analyse inconsciemment les sons les uns après les autres pourvu qu'ils soient séparés d'au moins 1/20 de seconde (F. Winckel) : la distinction auditive se fait « point par point ». Or si ce sont des sons biens distincts qui sortent de mon instrument et si les notes sont effectivement des entités différenciées –sauf en présence d'une acoustique réellement mauvaise–, dans quel *type d'espace* évoluent ces points sonores ? Comment matérialiser spatialement chacune de ces singularités d'une façon autre que par des bulles noires ou blanches sur une partition ? Les notes, avec leur fréquence et leur timbre propre, traversent l'espace en tant qu'ondes sonores, si bien qu'on pourrait dire que leur support propre est *l'air*... et pourtant leur dimension propre semble être *le temps*... Avec Hegel, on pourrait voir le son comme un « *élément plein d'âme et de vie, qui s'affranchit de l'étendue, qui affecte des différences de qualité comme de quantité, et se précipite dans sa course rapide à travers le temps*<sup>77</sup> » –mais comment figurer des points sur une trame temporelle ?

C'est peut-être à partir de cette idée de course, non pas spatiale mais temporelle, qu'on peut appréhender les contours mêmes de chaque note en tant que point. Comme la course effrénée des violons dans ce second mouvement (allegro). Les notes se singularisent en effet par leur durée plus ou moins longue, qui, parfois, ménage du silence entre elles : c'est donc par leur début et par leur fin, par le moment où elles commencent à être perçues et celui où elles cessent de l'être, que les notes trouvent leurs limites –autrement dit, elles se définissent par *le silence*. Par leur négatif. Non pas par leur négation en tant notes (on les entend : elles existent), mais par leur négation là où elles ne sont pas (là où elles cessent d'être perçues). Les notes se précipitent dans leur course vitale, elles courent jusqu'au bord du précipice, perdent pied, disparaissent –silence.

Le silence : une expérience ontologiquement étrange et toujours unique, disait W. Benjamin. Négatif absolu (*concept*) du son, le silence présuppose avec force l'apparence corporelle de cet esprit (*sa nature*) –le son. Pourquoi ne pas ressentir, en lisant Hegel<sup>78</sup>, que c'est un lien d'*identité* qui unit le son au silence ? « *Dans la nature, le concept (le silence) a sa parfaite objectivité extérieure (les notes), mais il a supprimé ce dessaisissement de lui-même et il est devenu, en elle, identique à lui-même* ». Le silence est l'abstraction du son –*abstractus*, de *trāhō*, *trāhēre* : tirer ; apparenté au grec ancien

77 *Esthétique*, 2<sup>ème</sup> partie, I - II (p. 104)

78 *Encyclopédie*, Concept de l'esprit : § 381 et au-delà

*trékhô* (τρέχω) signifiant *courir*. Les notes courent et sortent des mesures qui les limitent ; elles courent et s'abstraient des ondes qui les portent ; elles courent, *tirent* sur leur nature, excèdent leur propre présence. « 'L'essence' de l'esprit est formellement la liberté » : les notes incarnent le son, qui se réalise dans le silence, « négativité absolue du concept », qui peut se passer (faire *abs-traction*) « de sa propre extériorité », de la présence même de notes.

Si en se précipitant dans l'inconnu gardé secret derrière les barres de mesures (en se taisant) les notes restent affirmatives dans leur négation, c'est que leur silence soudain démontre « l'universalité abstraite de l'esprit », qui « est aussi sa présence » (Hegel, § 382 et 383). Cette démonstration est « un révéler<sup>79</sup> » : le son révèle la présence du silence ; la tache de peinture, petite surface vibrante, révèle l'immatérialité du point ; la marque au bas d'une page d'un des milliers de volumes du Klementinum révèle le Dieu hébreu. Une note court jusqu'au bord de la terre ferme, poussée du haut de cet escarpement dans le vide par la musique : elle est la victime précipitée dans la mer, par la ville, en sacrifice. Comme pour les anciens Grecs attendant de ces morts expiatoires des manifestations des souffles divins, le révéler se trouve peut-être sur ce bord de falaise où tout bascule, sur cette ligne intangible qui interrompt la présence — un point impalpable.

On peut même imaginer, par un mécanisme inverse, que l'absence (de son, de point géométrique : le souffle...) révèle la présence (d'une note, d'une surface : le signe). Nous sommes capables de remonter mentalement à l'élément matriciel d'une chose par le jeu, parfois inconscient, des constructions logiques. C'est sur l'intuition de ses auditeurs pour ces forces génératrices que s'appuie le compositeur lorsque, par coquetterie ou pour l'amour des belles constructions mathématiques, il habille certains accords de notes que l'oreille ne peut pas entendre : la septième — ou *sensible*. Ces notes blanches ne sont *entendues* que mentalement par celui qui lit à la muette des partitions comportant des accords : partitions pour clavier, tablatures de guitare, conducteurs d'orchestre. Des notes audibles par l'œil : les notes de l'esprit.

---

79 Avant que le numérique ne supplante la photographie argentique, l'espagnol faisait « *revelar* » par le laboratoire ses pellicules pleines de clichés en attente. Le développement révélait les positifs de réalité à partir des négatifs imprimés sur le petit lambeau de peau (*pellicula*) prélevé sur le monde...

Entre deux phases, « dans la fluidité du langage » écrit Kandinski, « le point est le symbole de l'interruption, du Non-être », –mais c'est aussi cette interruption qui révèle l'être. Une césure qui est plutôt un changement de forme, exactement comme l'oxygène (O<sub>2</sub>) et l'ozone (O<sub>3</sub>) sont deux gaz qui ne diffèrent que par le mode d'assemblage de leurs molécules. Il se peut qu'au bord du précipice la course ne se soit pas réellement interrompue, mais qu'elle continue sous une autre forme, d'une autre manière, au royaume des morts. Le linguiste Emile Benveniste démontre qu'avant le siècle de Platon, les grecs employaient le mot *rhythmos* (ῥυθμός) au sens de forme, de façon de fluer. Certes le mot rythme provient du verbe *réô* (ῥεω : couler), mais ce qui importe c'est de quelle manière s'écoule le flux dont il est question.

Ainsi la première apparition de la notion de rythme pour la civilisation méditerranéenne fut-elle spatiale et modale. A partir de la racine indoeuropéenne *-sreu*, ou *srū* *स्रु* en sanskrit (verbe signifiant s'écouler<sup>80</sup>, qui a donné les mots germaniques *Strom* ou *stream* –en allemand comme en anglais ; fleuve, courant, flot–), *réô*, puis *rhythmos*, ont commencé par évoquer manière et forme. C'est ainsi qu'Archiloque, poète lyrique né dans l'île grecque de Paros au VIII<sup>ème</sup> s. av. J.-C., put écrire dans un poème dont demeurent des fragments « *apprends à connaître les dispositions qui tiennent les hommes*<sup>81</sup> » : le mot rythme définit ici un caractère humain particulier, dans sa forme individuelle et singulière –c'est le sens que lui donnaient aussi les poètes lyriques et dramaturges de son époque.

Puis Démocrite, philosophe présocratique (V<sup>ème</sup> - IV<sup>ème</sup> siècle av. J.C.), lui donna le sens technique de forme (*schima*, σχήμα) dans un traité « Sur la variété des formes<sup>82</sup> » : « la forme distinctive, l'arrangement caractéristique des parties dans un tout », au sujet de la forme des atomes comme de celle des institutions (Ben-

---

80 Couler, se répandre ; jaillir ou émaner de ; fuir, disparaître ; verser ; venir avant terme, avorter...

81 U,400, traduction par Bergk ; ou « *Avisé-toi de savoir quel *rhythmos* tient les hommes dans ses filets* », traduit par W. Jaeger, repris par Pascal Quignard, in « *La haine de la musique* », Gallimard, Paris, 2010, p. 64

82 Etudié par le linguiste Emile Benveniste, in « *Problèmes de linguistique générale* », Gallimard, Paris, 1966

veniste). Aristote, dans sa *Métaphysique*, nous en retransmit la signification exacte : les relations entre les corps s'établissent par leurs différences mutuelles<sup>83</sup>, et le *rhythmos* est l'une des formes que prennent ces rapports.

D'après le linguiste, c'est la terminaison en -θμός (-*thmos*) qui confère à *rhythmos* le sens de modalité que connaissaient les Grecs de l'attique: comme pour tous les mots « abstraits » auxquels elle s'applique, -*thmos* indique non la réalisation de la notion (la course du son), mais la modalité particulière de cet accomplissement<sup>84</sup> tel qu'il se présente à nous (l'organisation des notes). Pourquoi alors les linguistes ont-ils eu tant de mal à remonter aux origines du *rhythme* ? Pourquoi n'en retiennent-ils que l'aspect régulier, irréversible, insaisissable, du flux ? Pourquoi choisirent-ils d'omettre tant son essence formelle que l'aspect réversible et domptable du tempo ? Écoutant les soubresauts de ce troisième mouvement du quatuor –en musicien inspiré, comme Chostakovitch, par la tournure (*tropi*, τροπή) mouvementée que les hommes donnent à leur vie malgré l'ordre (*taxis*, τάξις) qu'ils voudraient y faire régner–, je ne peux m'empêcher de pressentir l'énergie contenue par le rythme premier.

Si, alors qu'ils possédaient d'autres mots pour désigner la forme, les Anciens ont eu la finesse de façonner le *réo-thmos*, il faut leur rendre hommage. On sait que le *rhythmos* ne s'appliquait ni aux eaux de la mer Egée –si calmes– ni au mouvement régulier de tout autre flot, mais à une énergie libre et inspirée dont il s'agissait de comprendre le fonctionnement, à la forme de « ce qui n'a pas de consistance organique » –une humeur, un caractère, un drapé, les volutes d'une écriture, les envolées d'une mélodie : « toute forme improvisée, momentanée, modifiable ». Nous voilà de retour au flux d'Héraclite, prédicat essentiel de la nature et des choses, des configurations sans fixité, libres. Quelle belle ode à la légèreté des éléments ! Et comme les violons semblent acquiescer à ces considérations, eux qui évoluent animés d'une intention singulière qu'ils nous donnent à décrypter !

« Dans la vie, dans le corps, en musique, comme dans les fleuves, les deux contraires, déséquilibre et battement, se mêlent sans opposition, pour, en tout, battre le temps, le composer, le tisser » (Serres, p.67). C'est Platon qui a introduit le sens du rythme tel

83 au nombre de trois : le *rhythmos*, ρυθμός, ou la forme (*σχήμα*) ; le contact (*διαθρηγή*) ou l'ordre (*τάξις*) ; et la tournure (*τροπή*) ou la position (*θέσις*).

84 Par exemple *stasis* (στάσις) le fait de se tenir, et *stathmos* (σταθμός), la manière de se tenir.

qu'on le comprend depuis 2400 ans : comme alternance du lent et du rapide, comme tempo soumis à la loi des nombres. J'aspire à ce que les rythmes de mes compositions vibrent encore de cette énergie première, de cette intelligence en puissance, aussi domptés soient-ils par la grille platonicienne de leur nécessaire extériorité. Les mesures qui structurent mes partitions, le découpage des notes en rondes, blanches, noires, croches et autres fractions de temps, sont la mise en forme (*ρυθμός*) indispensable de l'énergie vitale et abstraite qui coule à travers eux.

Je pense que mon ami architecte fait de même lorsqu'il fait affluer vers lui toute l'énergie potentielle d'un lieu. On m'a dit que certains théoriciens de l'architecture ont prêché sans relâche la nécessité de communier avec *l'esprit du lieu*, (ex: Ch. Norberg-Schulz), un *genius loci* cristallisé par l'histoire, les logiques propres, la poésie et toutes les facettes sensibles qui forment l'apparaître d'un lieu. Peut-être est-il illusoire de vouloir identifier de façon irréfutable un esprit qui soit unique et immuable : mieux vaut se souvenir que le *réo-rythmos* s'appliquait à des formes libres. Ces énergies en puissance peuvent couler à travers l'architecte, qui s'en fait provisoirement le dépositaire, pour en proposer une autre extériorité par le projet qu'il met en forme. Appréhender un projet sans canaliser le *rythmos* du site et sans avoir pour objectif de le faire vivre, sous une autre forme, à travers le projet, serait une hérésie pour Héraclite et tous les tenants du libre fluer.

#### d. Mesures

Il est donc nécessaire d'organiser le chaos, de structurer l'étendue informe, de donner une apparence intelligible aux abstractions qui nous singularisent. Sans ce travail qui introduit de l'information, « sans ce rythme, rien n'existe, tout retombe dans le bruit » (Serres, p. 42). *Rythmos, taxis, thésis* –forme, ordre, position : autant de façons d'organiser le tumulte. La régularité, nous dit Hegel, est une fonction que partagent l'architecture et la musique. Rythmer une façade par ses ouvertures, un volume par des cloisons ou des éléments porteurs, revient à modeler musicalement le temps par le profil des ondes sonores qui le traversent.

Ce sont deux formes d'ordonnement de flux (espace, temps, esprits, etc.) pour en proposer des fractions saisissables, des unités déterminées, qu'on peut ensuite laisser se renouveler d'une manière mathématiquement uniforme (Hegel<sup>85</sup>). L'hu-

---

85 in « Esthétique », 2<sup>ème</sup> partie, I – II, p. 109



main a en effet besoin de s'entourer d'éléments préhensibles par la main comme par l'esprit, et pour cela il doit pouvoir reconnaître des formes identifiables parmi le bruissement du monde. Pascal, dans ses « *Pensées* » (Vanité 74, Métiers), écrit que « *quand on lit trop vite ou trop doucement on n'entend rien* ».

Mais quel est donc ce rythme qui permet aux hommes de saisir le monde ? Comment s'extraire du « tumulte terrible » (Pessoa) ? Comment instaurer la juste mesure<sup>86</sup> ? Comment établir le bon mètre-étalon ? Pour les théoriciens de l'architecture, depuis les recherches d'harmonie cosmique des Anciens jusqu'aux écrits de l'Abbé Laugier et au-delà, la démarche a été de chercher dans la nature des éléments identifiables et remarquables et de s'en inspirer pour construire.

Si on voit le monde comme un assemblage d'atomes aux formes géométriques calqué sur le fonctionnement des astres, on produit une architecture géométrique, symétrisée et mesurée selon des unités choisies en accord avec cette harmonie. Si on voit l'homme comme une création divine dans un monde donné par Dieu, on doit déterminer quels éléments de la nature peuvent servir à satisfaire nos besoins d'abri et s'en inspirer – soit autant de « *grandeurs régulières de l'architecture, pour lesquelles on trouve des analogies dans la nature* » (Hegel, *ibid.* p. 109).

On peut comprendre le zèle avec lequel les révolutionnaires de 1789 ont cherché à instaurer de nouvelles manières de mesurer le monde, aussi bien temporellement (nouveau calendrier laïcisé, avec décades et noms de mois et de jours champêtres) que spatialement. Après la Révolution Française, le débat autour du mètre-étalon a rapidement pris de l'ampleur, mais, porté par les conquêtes napoléoniennes, ce nouveau système métrique a très vite pris racine. En peu de temps, tout un pan de l'Occident a perdu les références au corps (pieds, pouces, empan, coudées, etc.), qui entretenaient encore, tant bien que mal, l'illusion d'une architecture faite pour l'homme. Restent les normes qui veillent à « l'ergonomie » des éléments du bâti, mais le fond n'y est plus.

Le monde présente également une organisation de sa dimension temporelle : rotation des saisons, alternance jour-nuit –éveil des oiseaux, lever des humains, coucher des volailles, chasse des hirondelles, chant des grenouilles, éveil des oiseaux, etc. –, rythmes physiologiques : « *cœur, pouls, respiration, sommeil, digestion,*

86 Provient du latin *mensūra*, à partir du grec *mezoura* (μεζούρα) ; «mètre» vient de μέτρο (*mètro*).

## L'enracinement charnel de l'art

*température, menstruation, adaptation aux saisons, enfance, adolescence, sénescence, [...] sans compter les battements secrets que la chronobiologie découvre dans nos organes, cellules, molécules, gènes même, quasi tous oscillant* » (Serres, *ibid.* p. 64). Un métronome bat à tous les niveaux, parfois audible, d'autres ressenti dans la chair. « *Le temps du son est aussi le temps du sujet* » (Hegel).

Mon âme est un orchestre caché ;  
je ne sais de quels instruments il joue et résonne en moi,  
cordes et harpes, timbales et tambours.  
Je ne me connais que comme symphonie.

C'est ce dont témoignait Fernando Pessoa, dans « *Le livre de l'intranquilité* ». Hegel : « *Le son pénètre dans le moi, le saisit dans son existence simple, le met en mouvement et l'entraîne dans son rythme cadencé* ». C'est bien ce qui m'arrive quand, parti dans une course à pieds longue, entraîné par l'énergie vitale qui vibre dans mes jambes, une musique mentale vient se lover dans la cadence de mes foulées. Une mélodie m'accompagne à chaque fois que je cours, appelée par le tempo des foulées et inspirée par mon humeur ou par l'atmosphère qui règne autour de moi. « *Le moi réel lui-même appartient au temps avec lequel, si nous faisons abstraction du contenu concret de la conscience, il coïncide* ».

C'est sur cette correspondance que s'appuya Galilée pour mesurer le temps lors de ses expériences sur la chute des corps du haut de la tour de Pise (cf. ci-dessus p. 52) : pour démontrer que leur poids, leur taille et leur nature n'étaient pour rien dans la rapidité de leur chute, il était crucial que le temps que mettraient chaque objet à tomber depuis les planchettes inclinées fût exact. Les horloges n'existant pas à cette époque, Galilée résolut de chanter des mélodies et de se fonder sur leur rythme pour évaluer le temps.

Sentir son corps, sentir le temps qui y passe, se détacher de soi. Si le moi réel coïncide avec le temps, « *il n'est alors rien que ce mouvement vide par lequel il se pose comme autre et supprime cette altérité* » (Hegel). Dans le son du monde, dans la musique, je peux percevoir ma propre existence intérieure, et, « dans cette uniformité », retrouver ma propre unité. Il y aurait un mouvement extérieur du temps –dont l'aspect saisissable ne pourrait provenir que de sa mise en forme (*rythmos*)– et mon esprit, mon moi simple, « *qui doit se révéler objectivement comme intérieur dans la musique* ».

C'est pourquoi l'extériorité du temps, dans la musique, doit suivre mon fonc-

tionnement interne : rechercher la régularité –déterminer son tempo, utiliser des mesures. Comme, selon Hegel, le moi n'a pas d'identité véritable car sa durée (de vie) est « sans fixité », le fait de la mesurer à l'aide du tempo musical l'aide à s'extraire de lui-même, à se considérer de l'extérieur, et ce n'est que là, à partir de cette négation de soi, qu'il peut reprendre conscience de soi. Le moi « rassemble [alors] les moments épars de sa vie pour faire un retour sur lui-même ».

*e. Résonances*

Intérieure, extérieure, la musique est comme l'air qui circule en nous, appelé par ces poumons et ce cœur qui font de nos veines les tuyaux d'un orgue. Lorsque je garde les yeux ouverts, que je vois cet espace qui fait résonner ces ondes musicales, je peux percevoir la musique comme faisant partie du monde extérieur qui m'entoure –mais lorsque je les ferme, je sens combien la musique est *en moi*. Ce n'est alors pas seulement son tempo qui bat en moi, mais aussi les fréquences des sons qui résonnent dans mon corps. A l'instant même, en écoutant ce cinquième mouvement, je sens qu'au-delà de mon tympan, ce sont tous mes organes qui vibrent avec la musique. Je sens mon cœur résonner avec les phrasés des contrebasses, comme si les archers caressaient de leurs crins ce muscle qui vit à l'abri dans sa cage thoracique. Je sens fluer mon sang, et avec lui les organes et les muscles qu'il traverse. Je ne suis hélas pas en mesure de les discerner individuellement, mais ce passage de la musique à travers mon corps lui redonne comme une unité, une cohésion.

La musique nous rappelle à la nature matérielle de notre corps, qui n'est qu'un assemblage de particules corpusculaires et ondulatoires, au même titre que tous les objets qui nous entourent. Comme eux, nos organes ont, chacun, une fréquence propre, et lorsqu'une onde sonore présentant la même fréquence que, par exemple, mon cœur le rencontre, les deux entrent en résonance. En se trouvant ainsi en phase, les deux fréquences se cumulent, s'amplifient, oscillent, font vibrer le cœur. On dit que c'est ce type de sensations que recherchent les adolescents lorsqu'ils forcent ces tumultes sonores à travers leurs oreilles : ressentir leur corps qui leur semble si étranger, se le réapproprier, voire accompagner ses modifications des vibrations sonores les plus excessives et inharmonieuses qui soient, –dé-structurantes : douce mutilation auto-infligée et romantique. A cet égard nous ne sommes pas différents du monde végétal, lui aussi constitué d'une matière réceptive aux fréquences sonores. Combien d'expériences n'ont-elles pas

démontré les effets de certains sons répétés sur des plantes, qui vont tantôt s'étio-ler, tantôt regagner en vigueur selon les fréquences sonores auxquelles elles sont exposées ?

### Dimensions

C'est pourquoi il est si important d'harmoniser les ondes sonores dont nous nous entourons, non seulement entre elles, mais aussi avec nous. Les architectes le font bien ! Certains ont eu la volonté de remettre le corps humain au centre de leurs recherches de mesures idéales, depuis les praticiens de la Renaissance comme Leonardo da Vinci jusqu'aux tableaux de Le Corbusier avec son Modulor, puis à la normalisation des dimensionnements des éléments d'un bâtiment. Certes, depuis l'instauration du système métrique, le corps humain n'est plus mentionné, mais la recherche d'adéquations entre notre corps et notre espace de vie reste importante : pensons, par exemple, au juste dimensionnement des escaliers avec la « relation de Blondel<sup>87</sup> ». Les hommes d'aujourd'hui construisent en se référant à des mesures du corps humain qui figurent dissimulées, compilées sous forme de tableaux et de normes internationales. Ils procèdent d'une manière bien différente des Anciens, pour qui les références au corps humain étaient d'un ordre plus spirituel et cosmique.

L'approche des Hellènes était indéniablement plus sensible, car les proportions des éléments des colonnes et entablements étaient *caractérisées*. Dire que tel ordre était masculin (dorique) tel autre féminin (ionique), tel autre belliqueux, tel autre pacificateur, c'était ressentir et attribuer des tempéraments humains, selon des proportions bien précises, à des blocs de pierre assemblés et taillés. La précision et la pertinence des dimensions employées était de prime importance : autant que pour un instrument de musique. Je veux voir dans cette attention portée aux mesures la reconnaissance implicite du phénomène de fréquence propre (celle des colonnes d'un temple comme celle des organes humains) même si, vingt-quatre siècles plus tard, on peut sourire des effets sur la société qu'on prêtait alors à tel ou tel ordre architectural.

Notre vie actuelle nous a rendus si insensibles à l'énergie et à la poésie que peuvent dégager les choses que nous côtoyons au quotidien ! On dit du dorique qu'Aristote le pensait à même de pacifier les esprits pour éviter les mouvements

---

87  $2h + g = 0,63 \text{ m}$  — où ces 63 cm correspondent à l'amplitude moyenne du pas humain, compris entre 0,60 m et 0,66 m

de révolte, et que Platon encourageait son recours en temps de guerre ou de crise. À l'inverse, tous deux auraient honni pour leur caractère excessivement doux et apaisant le ionique et le lydien, des ordres qui eussent été capables de conduire la société grecque à l'hédonisme et à l'instabilité. On dit que Platon condamnait leur usage, et qu'Aristote les pensait capables de rendre les gens stupides...

Cette question de proportions et de caractères en lien avec Platon me fait songer à ce contrôle qu'il aurait supposément fait exercer sur la fabrication des lyres par les autorités de la cité, pour que leur son fût en accord avec les modes approuvés, déterminés après maints calculs<sup>88</sup>. Cette rumeur n'est pas sans écho avec une récrimination actuelle au sujet du *La* 440, portée par des adeptes de la théorie du complot. D'après eux, toute la musique antérieure à la seconde Guerre Mondiale était composée et jouée en s'accordant sur un *La* à 432 Hz, une fréquence inférieure de 0,3 demi-tons à celle fixée en 1955 par la norme ISO 16, et qu'ils aimeraient remettre au goût du jour. Ils accusent le *La* 440 de tous les maux : n'être divisible que par 4 et par 5 et non par 3, ne pas correspondre aux fréquences propres des cordes vocales (et caisses de résonances) humaines, rétrécir la tessiture de la voix, être une imposition artificielle, produire une musique disciplinaire (dure, agressive : une musique qui limite sensibilité, intuition et créativité), amplifier les maladies modernes de la psyché, affaiblir notre système immunitaire<sup>89</sup>...

Ne chantant pas moi-même, je ne peux dire si un *La* à 432 Hz s'harmonise mieux avec la fréquence propre des cordes vocales, ni s'il offre plus de douceur et flexibilité pour la composition : une fois accordés, les instruments déclinent et transposent les gammes à l'envi ! Je préfère me souvenir à chaque instant que le corps humain est un ensemble d'éléments vibratoires : la musique est d'autant plus profonde qu'elle trouve le plus de résonances en nous –qu'on la joue ou qu'on l'écoute. Nos mesures internes s'harmonisent avec les mesures du monde externe, les longueurs d'onde se lovent l'une dans l'autre, se marient. *Nous sommes la musique*, comme dans le poème de Pessoa : « *je ne me connais que comme symphonie* ».

88 Voir note 38, partie I-3-c

89 Pour ces polémistes, la norme de 1955 aurait été préparée lors d'une conférence (en 1939), prônée par le consortium Rockefeller à des fins industrielles (stimuler la demande pour une pharmacopée des temps modernes, etc.) et politiques, appuyé bien avant la guerre par le III<sup>ème</sup> Reich !

Nous sommes la musique, car nous sommes faits de matière, constitués, ne l'oublions pas, à 80 pour cent, d'eau –or on sait combien l'eau est un corps qui résonne à toutes les fréquences auxquelles il est exposé. Le son a indéniablement le pouvoir de réorganiser la matière : pensons aux expériences publiées en 1787 par Chladni<sup>90</sup>, qui faisait vibrer une surface métallique parfaitement plane saupoudrée de sable fin jusqu'à ce que les grains de sable se mettent à former des figures géométriques. *Strüere* : ou comment du chaos (*strüēs*) la matière se réorganise et se *structure*. Ce genre d'expériences est maintenant réalisé avec un plateau contenant du sable ou de l'eau, sous lequel est placé un haut-parleur connecté électroniquement à un générateur (dont on règle les fréquences de façon on ne peut plus précise). Les figures géométriques formées par le sable ou par l'eau sont étonnement nettes et complexes, même si l'application la plus commune est de parvenir à déterminer les meilleurs dimensionnements pour les caisses de résonance des instruments à cordes. Le son a un tel pouvoir de morphogénèse qu'il ne faut pas sous-estimer ses effets sur l'eau contenue par notre corps ! Il est médicalement prouvé que le son et la lumière, phénomènes ondulatoires, sont à la base de la communication intercellulaire et que notre santé en dépend en grande partie.

## Émotion

« Entrer en résonance » –une expression évocatrice qui me plaît particulièrement. Mon ami architecte devrait lui aussi y être sensible : l'architecture ne consiste-t-elle pas en partie à mettre en lien des intérieurs avec des extérieurs, à organiser les façons dont on rentre et dont on sort des lieux ? Entrer en résonance... Franchir le seuil d'un monde différent qui s'ouvre à nous. Une porte qui s'ouvre quand ces dents crantées que sont les profils des ondes se combinent comme une clef dans une serrure. Pénétrer dans un univers où mon corps est en harmonie avec ce qui l'entoure, dans un monde où mon corps et mon esprit se réconcilient, dans un monde où mon esprit se retrouve lui-même. Cette nature spatiale des résonances influe aussi bien sur nos sensations physiques dans un lieu que sur les émotions qu'on peut y éprouver. L'esprit est lui aussi de nature ondulatoire et énergétique : l'esprit, ce *spiritūs*, n'est-il pas dès l'origine un *souffle* ?

Ma vision athéiste du monde repose sur l'existence de cet esprit –or tout *ce qui est* émet des ondes, vibre, souffle. Si l'esprit est émanation, exhalaison, respiration,

---

90 « Découvertes sur la théorie du son » (*Entdeckungen über die Theorie des Klanges*), par le physicien allemand Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827).

air, vent, l'espace dans lequel ce souffle va pouvoir se développer et rebondir sur des surfaces est de prime importance. Des configurations de l'espace architectural peuvent dépendre les résonances multiples que cette onde vitale va trouver : s'amplifier, s'enrichir, trouver des harmoniques, ou bien devenir inharmonieuse, ou s'évanouir... Après tout, pourquoi certains bâtiments nous plaisent-ils immédiatement, alors que d'autres n'appellent aucune émotion en nous ? Cette première impression que chacun peut ressentir en pénétrant dans un lieu, si fugace soit-elle, est révélatrice des résonances que l'on va y trouver. Physiques, émotionnelles, ces résonances indiquent si le bâtiment nous plaît ou non. S'il nous convient, le lieu peut être favorable à l'introspection, à la création, à l'échange ; s'il ne nous convient pas, il peut générer des effets inverses –lieu néfaste, ou muet, trop lisse, sans prise.

La musique, configuration d'ondes harmonisées, est un espace temporel qui agit de la même manière sur nous. « *La musique qui est en moi./ La musique qui est dans le silence, en puissance/ qu'elle vienne et m'étonne* »<sup>91</sup>. Alors que certaines musiques nous font vibrer, d'autres restent inaudibles. Les musiques sans propos, insipides, ne produisent rien en nous. On « n'entend pas » la musique d'ascenseur (qui, par bonheur, n'est en général pas agressive). Je déplore que notre espace de vie soit de plus en plus envahi par ces musiques commerciales : dans les lieux de travail, les voitures, cinémas, magasins, sur les événements sportifs, et même dans les rues de certains cœurs de ville ! Ce fatras sonore accompagne notre progression erratique dans ce monde... qui semble créé par l'homme *contre* l'homme. Espaces architecturaux, urbains, espaces sonores : nous sommes tous enveloppés dans un nuage cacophonique qui nous suit à chaque instant, jetant de l'ombre partout où on va. Une enveloppe cotonneuse, un *fog* asphyxiant qui pénètre en nous sans appeler de vibration harmonique, mais qui laisse des résidus délétères au fond de nos alvéoles pulmonaires.

Un contexte qui nous étouffe, une enveloppe qui ne joue pas le rôle inclusif qu'elle devrait avoir –or on a besoin de se sentir enveloppé par l'architecture qui nous entoure. On a besoin de sentir qu'elle nous inclut, qu'elle aime à faire corps avec nous. Comme la musique –à qui, dans mes rêves ou mes moments d'égarement, je m'adresse comme si elle pouvait me répondre–, j'imagine parfois que les bâtiments dialoguent avec nous. Or, pour aboutie que soit la composition géométrique de certains lieux, pour habiles, esthétiques, élégants, séduisants, ex-

91 Paul Valéry, in « *Poésie Perdue* », Gallimard, Paris, 2000, p.120

pressifs, irréfutables que certains bâtiments veuillent se montrer face à nous, leur beauté nous laisse de marbre s'ils n'ont pas la volonté de nous inclure. D'ailleurs, je pense qu'il est plus important de *sentir* et d'*habiter* les bâtiments, que de comprendre l'information formelle et géométrique –visuelle– qu'ils nous fournissent. C'est seulement à ce moment là qu'on peut ressentir de l'émotion : éprouver la beauté et l'impact des bâtiments, et par là même, s'ouvrir sur notre vie intérieure et sur notre entourage.

L'excès d'information visuelle ne compense pas le manque de propos et de générosité. Comme le trop-plein de musique dans nos lieux de vie : ces excès n'aboutissent qu'à un mélange aussi indescriptible que la couleur des maisons de Macondo. A tant saturer notre espace de sons, de couleurs, d'éclats et d'effets de mode qui ne font qu'absorber mutuellement leurs vibrations, nous appauvrissons nos capacités de résonance. Pourquoi ne pas suivre l'exemple des *rāga* hindous (ou des *maqāmāt* arabes) ? Imprégner l'esprit du musicien et de ses auditeurs d'une des huit émotions fondamentales (*rāsa*) définies par la poésie sanskrite : une *couleur*, et une seule (*rāga* signifie aussi coloration). Sans oublier que ces émotions sont classées, entre autres critères, selon les heures du jour ou les saisons auxquelles on doit les jouer ! Autrement dit, les *rāsa* sont attentifs aux cycles de la nature et reconnaissent les changements de phase des rythmes biologiques. Ces musiques modales nous enseignent la franchise, l'humilité face à notre nature vibratoire, la sincérité dans la recherche de correspondances avec son prochain, la beauté des émotions les plus simples.

Quand un lieu nous fait ressentir ces émotions pures et profondes, quand une musique parvient à faire vibrer ces résonances en nous, alors il faut emprunter ces chemins introspectifs qui s'ouvrent.



ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

### III. MÉMOIRE ET IDENTITÉ

« Confronter l'homme avec ce qu'il est » — Hegel, « *Leçons sur l'Esthétique* »

*Ou comment la musique et l'architecture peuvent nous soustraire au présent pour nous rattacher à la continuité de notre existence, et nous permettre de trouver des résonances avec autrui pour consolider la vie en société — du rôle de l'architecte vis-à-vis de l'individu et du groupe.*

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LAITEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## 1. L'appel au voyage des résonnances

### a. La simultanéité

#### « Le clapotis des micro-perceptions »

Quelle entrée en matière, notre attente se trouve généreusement récompensée ! D'abord la guitare seule, tout en retenue, puis les violons reprennent sa mélodie, et voilà que tout l'orchestre joue comme un seul corps. Et pourtant la masse sonore semble ne rien peser sur ces phrasés bondissants : un rythme ternaire qui file comme les eaux cristallines d'un torrent, décidées, joueuses, sautant d'un rocher à l'autre. Cette mélodie apparaît limpide, comme allant de soi : pas une note de trop, chacune tient un rôle pour sous-tendre cette construction éthérée. Serait-ce aussi que l'acoustique est décidément très bonne ? Je me souviens encore des mines réjouies des ingénieurs brandissant leurs relevés de résonance à la fin des travaux, qui confirmaient leurs simulations en laboratoire.

C'est vrai que les notes semblent ne pas se mêler plus qu'il ne faut les unes aux autres. Les piqués restent vifs, les phrasés mordants. Les notes émergent à tour de rôle, de façon distincte et articulée. C'est le phénomène que V. Jankélévitch nommait « apparition disparaissante » : cette succession de « je ne sais quoi » dont sont faits tous les flux – musique, temps, vécu, conscience. Toutes ces suites d'instant qui à la fois « sont » et disparaissent...

En étant plus attentif, je crois même être capable de percevoir tous les timbres de l'orchestre, voire chacune des notes qui forment cet ensemble sonore. C'est la « cathédrale symphonique » (Winckel) qui m'apparaît, construite dans ses plus infimes détails de calepinage – assurément parce que la mélodie est dynamique et colorée et que l'acoustique du théâtre ne brouille pas les notes... Ce qui au premier abord m'apparaît seulement dans sa totalité se révèle clairement comme un assemblage de notes individuelles, fluettes et délicates. N'est-ce pas là ce paradoxe que Leibniz nommait *le clapotis des micro-perceptions* ? Ce que j'éprouve à l'instant correspond bien à son exemple de *la vague*, que dans un premier temps l'on perçoit uniquement comme telle (comme une masse d'eau qui se soulève), jusqu'à ce qu'on s'aperçoive qu'on est capable de distinguer chacune des gouttes qui la constituent.

Et bien plus : la musique, comme l'architecture, ont ceci de fort qu'à chaque instant –dans chaque accord, chaque silence, chacun des balcons de ce lieu, chaque dorure des plafonds–, c'est toute l'histoire qui est convoquée. *Tout le passé est là*. Est-ce dû à leur nature temporelle ou à leur charge esthétique en tant qu'œuvres ? Pour Swann, tel que le présente Proust, nul doute : c'est l'expérience esthétique. Il suffit qu'il écoute la sonate de Vinteuil pour non seulement éprouver un plaisir chaque fois renouvelé, mais aussi sentir combien cette délicate phrase musicale lui ouvre l'âme et ressuscite une réalité qu'il avait oubliée (sa manière d'écouter cette sonate apparaît aussi comme une expérience en tous points parallèle à l'évolution de son amour pour Odette, une expérience située *hors du temps*)... C'est bien là la magie de l'œuvre d'art : suspendre le temps des hommes pour leur permettre de retrouver leurs sensations oubliées, leurs expériences enfouies, ces vécus évanouis.

J'aime à croire que l'architecture que je peux proposer aujourd'hui est capable de provoquer une expérience de ce type pour qui la vit : une expérience hélas inférieure quant à son intensité, certes, mais analogue dans le mécanisme provoqué par le vécu esthétique et sensoriel. Certaines sensations immédiates, déclenchées sans crier gare par un je-ne-sais quoi dans certains lieux, nous permettent de voyager à travers nos souvenirs les plus lointains. Sans parler de l'architecture vernaculaire –nous la mentionnions quand les instruments s'accordaient– et des métissages musicaux, qui portent en eux une sédimentation de formes et d'emprunts croisés –ceux-là même qui constituent la « culture », probablement : ils suggèrent la direction de ce « voyage » à travers la mémoire.

Ceci étant, l'architecture produit d'autant plus cet effet qu'elle est monumentale et chargée d'histoire, comme dans cette mosquée/cathédrale de Córdoba dont nous parlions plus tôt également. A marcher entre cette forêt de colonnes, à travers ce sous-bois d'arcs polylobés, on se sent comme un enfant perdu mettant ses pieds dans les traces de ses aînés, comme un Petit Poucet retrouvant les cailloux laissés par lui-même en des temps immémoriaux. C'est vrai que face à une telle hybridation architecturale, un tel syncrétisme (culturel, culturel, formel), la sensation de condensation de vécus va au-delà de la banale simultanéité !

### **Les anfractuosités harmoniques**

Le son et la matière semblent capables de porter en eux tant de dimensions oubliées... Oui, ce sont des vagues dont on peut distinguer chaque gouttelette, mais des gouttelettes qui participent à des domaines différents, ou qui ouvrent

des mondes « autres ». Un peu à la manière des dimensions ouvertes par cette géométrie topologique –qui a si peu en commun avec la terre (géo) mesurée (métrie) des Anciens, ces surfaces si simples qu'il suffisait d'arpenter ! La musique peut créer un espace étonnamment riche, fait d'aléatoire, de surprises, de surgissements spontanés, d'une complexité organique pleine de retournements et de distorsions qui n'enlèvent rien à la cohérence initiale. Pourquoi les sensations éprouvées dans un espace architectural abouti n'ouvriraient-elle pas, mentalement, ces dimensions oubliées ? Quelles sensations me donne à vivre ce théâtre ? Je pense que pour exprimer avec acuité ce vécu il faudrait que je me souvienne des sensations que j'avais éprouvées en pénétrant pour la première fois dans le lieu. Ici comme ailleurs, c'est la première impression qui est la plus intense –ce qui n'est pas le cas de la musique qui offre, dans son déroulé temporel, des sensations sans cesse renouvelées.

Une note sonne et me voilà explorant mes pensées comme j'explorerais ses anfractuosités harmoniques. *Anfractuosités...* le mot lui-même, dans sa prononciation qui exige d'articuler chaque syllabe –d'arrondir les voyelles et dérouler les consonnes–, évoque l'aspect fragmenté qu'il recouvre. *Fractum*, de *frango*, *frangère* : briser, mettre en pièces. Est *anfractuosus* ce qui est sinueux et tortueux –irrégulier, surprenant, foisonnant, riche. Comme les formes des mathématiques *fractales*, qui révèlent leurs plis et replis cachés chaque fois qu'on veut inspecter de plus près leur profil, nous entraînant dans une chute libre à travers les profondeurs de leurs dimensions infinies. Tant de liberté et de spontanéité dans la génération de la forme ne cessera de surprendre... En passant derrière le miroir, Alice n'en eut qu'un fade avant-goût !

Il est vrai que Lewis Carroll n'eut pas le loisir de découvrir les avancées opérées par la logique et les mathématiques quelques décennies plus tard (fin XIX<sup>ème</sup>) – qui ont assurément inspiré le créateur des fractales Benoît Mandelbrot, un siècle plus tard–: je pense à la liberté de formation des axiomes fondateurs (Frege) mise en évidence par Gödel avec tout ce qu'elle présente de déroutant, ou bien au transfini d'un Cantor (où l'on s'aperçoit qu'une série infinie de nombres arithmétiques peut en contenir une autre). Le monde dont put se saisir Jorge-Luis Borges était tellement plus riche que celui de Carroll !

Le paradoxe est que, pour immédiats qu'ils soient, une sensation soudaine dans un lieu ou un départ pour un voyage introspectif n'en déclenchent pas moins une déambulation dans les méandres de la pensée qui se déroulera *dans la durée*.

C'est probablement en cela que l'expérience esthétique présente une structure fractale : un temps contenu dans un autre temps (Leibniz et Cantor ne sont pas loin). Comme les harmoniques qui viennent se greffer sur une onde première pour enrichir le timbre du son, chaque sinuosité du vécu de l'art présente d'autres plis et replis dont l'exploration représente du temps, bien qu'elles soient présentes immédiatement. Or *on a conscience* de ce temps de déambulation... dès lors, je m'interroge : cette conscience du temps qui passe alors que je déroule mes pensées, ce sentir du flux temporel qui les porte, n'est-il pas fondamental dans la conscience que j'ai de ces pensées ?

### **Rôle de la conscience du temps**

En cet instant même où je développe ces considérations, j'organise les idées les unes après les autres. Elles peuvent faire l'objet d'une liste, être décrites individuellement, exactement comme peut être décrit chaque élément de la perception sensible. Elles peuvent aussi être reliées aux pensées que je développais quand les musiciens ont commencé à jouer, ou à la conversation que nous avons eue pendant qu'ils s'installaient, comme à bien d'autres réflexions personnelles dont je peux me souvenir... Mais qu'est-ce qui donne une cohérence à ces bribes de pensées ? Qu'est-ce qui peut m'attribuer la paternité de leur ensemble et en faire un élément indissociable de mon individualité ?

Husserl, dans ses « Méditations cartésiennes », parle d'*identification* (§18) pour désigner la « structure synthétique<sup>2</sup>» de ces pensées comme de toute perception, « véritables mondes de faits ». Pour Husserl, cette synthèse a « *une portée universelle s'écoulant passivement, sous forme de la conscience interne continue du temps* ». D'après lui, c'est bel et bien le temps qui est au cœur de toute conscience. Chaque chose ayant besoin d'être identifiée pour être perçue comme une unité dans le foisonnement du monde, une conscience de cet acte d'identification est nécessaire. Il faut une synthèse, et « *la forme fondamentale de cette synthèse universelle, qui rend possible toutes les autres synthèses de la conscience, est la conscience immanente du temps* ».

C'est parce que je cherche à comprendre ces mécanismes, parce que, surtout, mes pensées (*cogitationes*) ont un objet pensé (*cogitatum*), une visée intentionnelle, que je ne suis pas un être qui pense (*cogito*) déconnecté du monde. Je ne suis pas un point flottant dans l'espace, j'ai donc bien un ancrage temporel – et à ce titre je peux faire l'objet d'une description, tout comme peut l'être ma conscience du temps



qui passe (autant de vécus qui sont des *états intentionnels*)—. Ces états dans lesquels nous déroulons nos pensées vis-à-vis de l'objet pensé « *doivent nécessairement [...] se présenter à leur tour comme des durées [...] : particularité fondamentale et paradoxale de la vie de la conscience, qui semble ainsi être affectée d'une régression à l'infini* » (Husserl, fin du §18). Où les fractales remontent à Héraclite ! Plus généralement, il faut reconnaître que l'univers du vécu, qui compose le contenu de mon individualité, n'est possible « que nous la forme universelle du flux » (§37). Ce flux m'apparaît comme un ensemble, certes composé d'une multiplicité de motifs particuliers, mais cohérent avant tout, ce qui me permet de me constituer comme une personne agissant (un *ego*) dans l'unité de l'histoire.

C'est peut-être aussi cette conscience du temps qui donne leur force aux œuvres d'art —ou, plutôt, la capacité de suspendre le temps. « *Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation* », écrivait G. Didi-Huberman<sup>93</sup>, inspiré par W. Benjamin. L'expérience de l'œuvre d'art permet de passer d'une relation entre présent et passé qui est purement temporelle et linéaire, à une relation de l'Autrefois avec le Maintenant beaucoup plus libre, présentant une véritable dialectique : entre, par exemple, un objet évoqué et ce que l'auteur a voulu évoquer sans imiter, entre cette remise en jeu et ce que le spectateur va remettre en jeu, etc.

Ceci vaut également pour la musique et l'architecture, arts qui n'expriment pourtant pas de contenu intelligible... un paradoxe qui nous permet d'amener un résumé de la thèse de Husserl : Descartes a omis d'attribuer à son *ego* pensant un objet pensé, ce qui fait de cet être une *substantia cogitans* désincarnée, une matière pensante séparée du monde. Or « *les multiples cogitations qui se rapportent au 'monde' portent en elles-mêmes ce rapport* » (§14). Quel que soit le type de visée ou « d'état intentionnel<sup>94</sup> » : perception, souvenir, imagination, anticipation, désignation symbolique, etc. Dans le vocabulaire de Husserl, la vision d'une maison se rapporte à (vise) une maison sur le mode *perceptif*, le souvenir de la maison « vise » la maison comme *souvenir*, et ainsi de suite. Quid, alors, du propos de l'architecture et de la musique ? On sait qu'il est impossible d'évoquer cette même maison,

---

93 in « *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* », p. 82

94 au sens d'acte de pensée motivé, conscient, positif —c'est-à-dire « cette particularité foncière et générale qu'à la conscience d'être conscience de quelque chose » —.

sur quelque mode que ce soit (souvenir, symbole, analogie, etc.), si on n'en a pas une auparavant une image mentale, une idée : *īdeā* (lat.), du grec *idea* (ἰδέα): forme visible, *image*. En ce sens, même la musique et l'architecture –pour éloignée que je veuille la tenir du tout visuel– participent d'une apparence saisissable sur le mode du *voir* (*eidon*, εἶδον), car ce sont bien des images mentales qu'elles font défiler sur l'écran blanc de nos pensées.

b. *L'imaginaire*

**Voyages**

Ces images défilent en moi, un scénario inédit se déroule, que je peux faire bifurquer de manière contrôlée (ou du moins avec l'illusion du contrôle) ou aléatoire, construite ou erratique, papillonnante, ludique. Que je ferme les yeux ou que je les garde ouverts, ces images qui me sont propres fusent, parfois dans des directions multiples et de façon simultanée. Je ne perds pas pour autant la conscience du déroulé temporel de ces scénarii. Simplet, mon imagination est capable d'être ici et là-bas pour entremêler une infinité de fils de couleurs sur son métier à tisser. Pénélope qui suit à distance les actes de mon corps, tisser et détisser qui accompagnent ma navigation dans ce monde et en contrôlent le temps, mon imagination me fournit un tapis multicolore et épais qu'elle déroule sous mes pieds partout où je vais. Sa texture même dépend du nombre de fils dont elle dispose, c'est-à-dire des opportunités que lui donnent mes perceptions de se développer.

En ce lieu qui sonne si bien, avec cette musique ténébreuse qui s'échappe maintenant de la guitare et de l'orchestre, je me sens en ce moment transporté par musique... Loin de la ville, vers des parages chargés de mystère, à des époques plus ou moins reculées que j'imagine peuplées de chevaliers et de nobles intrigantes –un monde où les duels étaient aussi quotidiens que les drames de cœur. Dans le même temps, je me remémore aussi mes propres pas sur le dallage de galeries à arcades que j'ai connues, ou non, plutôt dans la fraîcheur d'allées de grands jardins... Oui : l'air était vif mais des effluves humides montaient des parterres. Les arbres nous maintenaient dans une douce pénombre, moi et les crissements sous mes pieds. Je m'en souviens : ce jour là j'étais d'humeur méditative. Je pensais aux intrigues de cour qui auraient pu se dérouler à d'autres époques –où les duels étaient aussi quotidiens que les drames de cœur...

Le voyage dans le voyage dans le voyage etc. Une logique si leibnizienne ne cor-

respond-elle pas à la beauté et à la force propres de l'art ? Le propre de l'art, selon Didi-Huberman, tient « dans le paradoxe d'offrir une figure nouvelle, voire inouïe, une figure réellement inventée par la mémoire [de chacun] ». Oui, c'est bien ces mécanismes que déclenchent les expériences esthétiques, mais il me semble aussi que, plus généralement, ce sont toutes les expériences riches du point de vue sensoriel qui peuvent agir ainsi. C'est en quoi je suis convaincu qu'un bâtiment conçu de telle sorte qu'il présente des luminosités variées, des textures inspirantes, des sonorités contrastées (ou toute autre sensation dont l'imagination peut s'emparer comme fil à tisser), peut convoquer cette inventivité de la mémoire. Et ce, d'une façon éminemment *libre*. Ces relations dialectiques entre l'aspect le plus stable ou atemporel des choses et leur aspect instable et fluide sont en effet totalement non-déterminées, libérées de toute relation linéaire de type passé-présent. Cette dualité que semble porter chaque chose en ce monde se présente en effet comme une relation floue, difficile à déterminer –c'est la nature même de *l'imagination*.

### **Synthèse productive**

Pour Kant lui-même, qui avait entrepris d'attribuer à l'imagination un rôle de premier ordre dans le fonctionnement de la logique, l'imagination était un entre-deux trouble, sans contour. En ce sens, elle intervient de manière on ne peut plus courante : loin de renvoyer à une faculté particulière comme peuvent l'être la raison, le jugement ou la logique, l'imagination renvoie encore moins à l'idée d'irréel ou d'extravagance. Elle est un des nombreux modes d'être de la conscience (comme la perception, le souvenir, la désignation, etc.) avec la particularité, d'après Kant, d'être à mi-chemin entre l'entendement et les sens. Malgré le «flou» dont il l'entourait, la définition qu'il en donnait était donc plutôt restreinte et précise : bien plus essentielle qu'un simple appel au voyage onirique –fondatrice : matricielle. Le rôle de l'imagination est vital, selon Kant, pour mettre en relation les données sensibles et les concepts (ou *catégories* de l'entendement). Elle joue un rôle de synthèse dialectique : « *La synthèse en général est le simple effet de l'imagination, c'est-à-dire d'une fonction de l'âme, aveugle, mais indispensable, sans laquelle nous ne pourrions jamais et nulle part avoir aucune connaissance, mais dont nous n'avons que très rarement conscience*<sup>95</sup> ».

Oui, l'imaginaire est ce fluide vital qui irrigue chaque élément de nos mondes physiques ou mentaux et qui les met en relation. N'est-ce pas lui aussi qui me permet d'éprouver l'espace de ce théâtre dans sa totalité, en mêlant à ce que je perçois les parois qui sont dans mon dos, la partie haute de salle qui m'est invi-

sible sous ce balcon, les galeries circulaires qui nous entourent, les étages, l'entrée, et tous ces espaces plus confidentiels que le visiteur ne verra jamais ? N'est-ce pas encore l'imaginaire qui permet de relier les notes qui défilent pour les entendre comme un ensemble cohérent sur la durée ? Que serait la musique sans notre capacité de synthèse imaginative, si non une succession de sons dont on n'apprécierait pas le sens musical ?

Je comprends que la tradition allemande ait accordé à la musique une place de premier ordre parmi l'ensemble des arts, car ce que révèle le déroulé temporel de la musique n'est autre que l'immersion de notre conscience dans le flux irréversible du temps, et, indirectement, le rôle de synthèse reproductrice qui en découle pour l'imagination : la synthèse entre, d'une part, une *réétention* du passé immédiat ou proche de la conscience (sans laquelle nous ne serions rien en ce monde) et, d'autre part, des *anticipations* empiriques à partir d'associations d'idées.

### **Entre subjectivité et irréversibilité**

Comment l'imagination parvient-elle à concilier ce nécessaire assujettissement au temps linéaire avec la *liberté*, dont rien ne semble pouvoir la déparer ? Comment s'échappe-t-elle du présent pour voyager vers le passé ou créer le futur ? Peut-être, précisément, grâce au rôle matriciel qui est le sien : Kant écrit que sans la double fonction de rétention-anticipation de l'imagination, le temps lui-même « *ne pourrait jamais se produire* » – autrement dit, l'imagination est « pré-temporelle », ou hors du temps... Comme l'art, comme l'expérience du beau. D'où sa liberté intrinsèque et sa nature légère, fluide, bondissante, décidée. L'imagination prêtant au temps sa force de volonté – son individualité. On croirait même voir le temps se parer d'un visage singulier quand il se trouve ainsi relié par Kant à l'imaginaire. Autrement dit, en vocabulaire husserlien, il y aurait, dans le passage des modes de conscience d'imagination à ceux de certitude, quelque chose d'aussi *subjectif* qu'irréversible. Ne peut-on pressentir une sorte de tempérament que rien n'arrête dans, par exemple, le processus de « l'élucidation, *ce mode de réalisation de l'évidence [qui est] l'établissement d'un trajet synthétique allant d'une intention confuse à une intuition 'pré-figurante'* » (Husserl, troisième médiation<sup>96</sup>) ?

Cette intentionnalité forte, centrale pour tous les actes formant notre vécu (et fondatrice pour la phénoménologie allemande), semble intimement mêlée à notre inscription dans le flux temporel. Or si le temps est au cœur de l'égo et

---

96 *ibidem*, §25, p.104

l'imagination au cœur du temps, il n'est pas surprenant que nous conservions tant d'émotions passées et que règne la liberté dans notre mémoire. Nous avons du temps une préhension subjective : ce sont des sensations, des émotions et des souvenirs qui nous constituent, et tous peuvent se dilater ou s'évanouir en fonction de leur intensité ou de la nature de notre attention. Peut-être est-ce ici que réside notre capacité à habiter pleinement l'écoulement du temps présent sans discontinuité avec la mémoire du passé et en anticipant les émotions à venir.

Notre conscience serait une île entourée de l'étendue liquide du temps. Un îlot au sens de l'*ego* cartésien, mais un îlot qui partage ses eaux avec le reste du monde (via l'imagination), qui n'est pas indifférent au ressac des flots (temps subjectif), et qui jette autant de ponts que ce monde présente de points d'arrimage (les visées intentionnelles du vécu). Les dernières avancées de la neurologie ont même désigné une petite région du cerveau directement associée à notre perception subjective du temps : elle se trouve aussi être associée aux états *viscéraux*<sup>97</sup> qui lient nos expériences émotionnelles à notre corps et à la naissance des sentiments conscients. Il s'agit de l'*insula*, ou *cortex insulaire*. Longtemps restée cachée sous les replis du cortex, cette région n'avait pour l'instant pas été étudiée car elle n'est pas associée aux fonctions dites « supérieures » de la conscience.

La localisation secrète de cette région corticale, que les neurologues viennent de découvrir comme on a un jour fini d'explorer les derniers recoins de jungle, est à l'image de l'intimité et de la profondeur des fonctions corporelles et émotives qu'elle relie en nous. Pour autant, émotivité, sensibilité, sélectivité de la mémoire ou autres illusions de subjectivation du temps n'enlèvent rien de son aspect irréversible. Nous sommes faits de matière qui évolue dans le temps – nous sommes faits de temps. « *Nier la succession temporelle, nier le je, nier l'univers astronomique, sont des désespoirs apparents et de secrets soulagements. Notre destin n'est pas effroyable du fait de son irréalité ; il l'est de par son irréversibilité, comme de fer. Le temps est la substance de laquelle je suis fait. Le temps est le fleuve qui me dévaste, mais je suis le fleuve ; c'est un tigre qui me dépèce, mais je suis le tigre ; le feu qui me consume, mais je suis le feu. Le monde est malheureusement réel ; moi, malheureusement, je suis Borges* » (Jorge Luis Borges, 1952, in « *Otras inquisiciones* », traduction personnelle).

---

97 Incarnation des émotions dans le corps : rouge aux joues, blémissement, frissons, sueurs froides, etc. La posture du courant de la cognition incarnée est que la pensée rationnelle consciente ne peut être séparée des émotions ni de leur manifestation viscérale. cf. Antonio Damasio.

### **Intentionnalité objective**

Maurice Merleau-Ponty : « *l'imaginaire est beaucoup plus près et beaucoup plus loin de l'actuel : plus près parce puisqu'il est le diagramme de sa vie dans mon corps, sa pulpe ou son envers charnel pour la première fois exposés au regard [...] ; beaucoup plus loin, puisque le tableau n'est un analogue que selon le corps, qu'il [offre] au regard, pour qu'il les épouse, les traces de [ce qui le] tapisse intérieurement, la texture imaginaire du réel<sup>98</sup>* ». Art et réel, ici et là-bas, intimité charnelle et extériorité dans le monde : nous pourrions ajouter *ego* et *alter ego*, thème et variations, présence et non-présence, Maintenant et Autrefois, etc. —autant de pôles dialectiques que la synthèse imaginative a la capacité de mettre en relation, en toute liberté. Distinguer entre *l'ici* et le *là-bas* est une démarche mentale qui m'est *indispensable* pour me construire comme un « *moi psycho-physique avec corps, âme et moi personnel, intégré à cette nature grâce à son corps* » (Husserl, §44). C'est cette distinction qui dessine mes contours dans ce monde, cette perception que l'Autrefois n'est pas le Maintenant ou que « l'autre » n'est pas « moi-même ».

Cet effort mental est principalement inconscient mais rien ne doit l'entraver. Husserl, en héritier des logiciens qui conclurent à la liberté comme principe fondateur des axiomes, démontre comme nous sommes *libres* de « tourner autour » de l'objet pour le voir sous un autre jour, ou, tout simplement, libres de nous déplacer pour faire du *là-bas* (*illic*) un *ici* (*hic*)<sup>99</sup> et, ainsi, *prendre conscience de nous-mêmes en expérimentant la perception de l'autre*. Nos capacités de synthèse aidant, nous pouvons réaliser mentalement ces déplacements : nos souvenirs de mouvements de ce type nous permettent d'anticiper les résultats de déplacements en cours, si bien que notre imaginaire nous fait changer de point de vue (d'un *hic* à un *illic*) en toute liberté. Autrement dit, la possibilité de mouvement dans l'espace et l'idée même de potentialité (je *peux* toucher, je *peux* y aller) sont au cœur de cette construction comme « moi psycho-physique ».

### **Expérience haptique**

Cheminer dans un bâtiment, éprouver sa sonorité, choisir où s'arrêter, ressentir ses textures, goûter ses couleurs, expérimenter ses contrastes, sentir ses zones de chaleur, etc. —autant d'opportunités de percevoir dans la chair un espace. L'expérience haptique des lieux est fondamentale pour éveiller les sens et la curiosité, pour ressentir ce que nous sommes et ce que nous ne sommes pas, ce que nous

---

98 in « *L'Œil et l'Esprit* », p. 24

99 *ibid.*, §53, p. 190

pourrions être en nous déplaçant (imagination) là où l'autre se trouve. Ainsi le poète, cloîtré dans sa mansarde dotée d'une fenêtre providentielle, put-il écrire : « *L'indifférence dorée touche à l'immobilité magique et sa libre lucidité tend vers l'enchantement, sur la fin de l'après-midi. À demi marbre, à demi fumée... Souvenir sans bord, sans balustrade, sans véritables souvenirs, même — La forme seule de la mémoire, l'aspiration d'une perspective*<sup>100</sup> ».

La richesse de sensations proposées par une architecture donnée est directement liée au vécu charnel, aux potentialités de projections, et donc à la « consistance » de l'*ego* : sa définition, sa vigueur, son assurance. Le Code du Travail ne se trompe pas en déclarant impropres comme lieux de travail les locaux sans fenêtres : de tels lieux présentent les caractéristiques mêmes des lieux d'aliénation (ou « privation de liberté »). Dans d'autres domaines, n'est-il pas vrai que les tortionnaires les plus retors ont développé des méthodes de privation des cinq sens pour parvenir à l'aliénation totale des prisonniers ?

Les possibilités d'appréhension haptique et, plus généralement, sensorielles d'un lieu sont donc fondamentales dans l'expérience que chacun fait de soi-même en lien avec autrui, en lien avec le temps, son vécu propre, ses profondeurs secrètes, ses souvenirs intimes, ses dimensions mystiques. Des lieux comme les églises — à l'acoustique si particulière, maintenus dans une douce pénombre par une clarté « verticale » et une température particulièrement basse par la pierre des dallages, murs et piliers— sont probablement propices à l'introspection et à l'expérience du divin<sup>101</sup>. La possibilité qu'ils offrent de déambuler dans les bas-côtés ou l'allée centrale, d'établir un contact tactile avec la pierre, de passer des zones sombres et resserrées à la nef vaste et éclairée, ou encore d'admirer les sources de lumière en levant la tête, permettent aux fidèles de ressentir le lien qui les unit à ces lieux, de renouer le dialogue qu'ils ont interrompu avec leur Dieu, et par extension, de trouver leur place vis-à-vis de leurs co-paroissiens, d'établir un bilan ponctuel de leur vie familiale, sentimentale, professionnelle, etc. Un espace architectural doit pouvoir nous faire ressentir *que nous sommes*.

---

100 Paul Valéry, in « *Poésie Perdue* », Gallimard, Paris, 2000, p.83

101 « *Ce fin fond d'église où se passe quelque chose de non-clair./ Je sens un autre m'envahir, je me sens ressentir un frisson primitif, un souffle sur toute la peau, et l'horreur se feindre sur toute ma surface, hérissant la séparation du froid et du chaud* » —P. Valéry, *Ibid.* p.102

### **Le corps**

Nietzsche écrivait : « *Il ne nous appartient pas à nous autres de séparer l'âme et le corps, encore moins de séparer l'âme et l'esprit. Nous ne sommes pas des grenouilles pensantes, des appareils d'objectivation et d'enregistrement sans entrailles, il nous faut enfanter nos pensées du fond de nos douleurs, et les pourvoir maternellement de tout ce qu'il y a en nous de cœur, de désir, de passion, de tourment, de conscience, de destin, de fatalité* ». Oui, être est bien sentir que nous sommes —à commencer par un corps. Non pas juste ce corps biologique, objet d'études médicales diverses et variées, mais un corps qui vit, qui se souvient, anticipe, invente, crée. La langue allemande possède deux termes pour distinguer l'un (Körper) de l'autre (Leib), même s'ils sont indissociables : il faut bien un Körper pour que le Leib soit autre chose qu'une *res cogitans* pure et puisse éprouver et comprendre des sensations. Si le Leib est l'esprit ou l'intellect du corps, le Körper se trouve à la source de la conscience. D'ailleurs si, dans leur premier âge, les enfants éprouvent le besoin de toucher tout ce qui les entoure, n'est-ce pas en touchant leur propre corps qu'ils prennent conscience d'eux-mêmes ?

C'est bien le corps qui est à la base de toutes nos potentialités, de tous ces modes d'action qui relèvent du *je peux* : « *c'est le seul dont je dispose de façon immédiate* », « *le seul corps à l'intérieur de la couche abstraite, découpée par moi dans le monde, auquel, conformément à l'expérience, je coordonne [...] des champs de sensations* » (Husserl, §44). C'est pourquoi dès lors que je ressens mon corps à l'intérieur de ce monde, je parviens à comprendre comment je m'y insère, par « réductions » successives : je suis un être vivant au sein du règne minéral, un humain au sein du monde vivant, un corps matériel singulier vis-à-vis des autres humains... « *mais si je me réduis moi-même comme homme, j'arrive à mon organisme et à mon âme, ou à moi-même, unité psycho-physique et, dans cette unité, au moi-personnalité* ». Le paradoxe que relève Husserl, c'est qu'en dépit de cet enchaînement de réductions qui visent à éliminer tout ce qui nous est « étranger », nous ne portons pas atteinte à notre définition intime : ces éliminations successives n'appauvrissent en rien notre consistance psychique. Notre expérience physique du monde et la multiplicité de nos extériorités (appartenance aux catégories) sont même inextricablement liées aux intentions de ce Leib qui éprouve, définit, décide, réalise, crée...

### **Le plus petit dénominateur**

Inclusion, distinction ; assimilation, réduction ; infiniment grand, infiniment petit ; attraction, répulsion... Le fait que ce soient ces polarités qui nous struc-



turent porte en lui un paradoxe fort. Cette *subjectivité*, que chacun de nous brandit comme un étendard trop grand, finit par nous masquer tout ce qui est partagé avec « l'autre » alors qu'on se pavane dans notre originalité illusoire. Elle s'avère disproportionnée et futile : mal calibrée, verveuse, vaniteuse, naïve, aveugle. Elle omet de considérer que si chacun de nous était réellement un sujet unique, dépourvu de semblables, sans résonance avec ce qui l'entoure, il n'y aurait ni échange possible, ni accord, ni concordance d'intérêt, ni rien pour construire ce monde, pas même les bases d'une mutuelle indifférence. Il nous faut bien participer de quelque chose de commun pour en développer une variation un tant soit peu individuelle –il faut bien se placer sous (*sub-*) la chose partagée pour apparaître comme un sujet (*subjectus*). Le sujet (*sub + jĕĉo, jaĉere, jectus* : jeter) git, ou se jette, sous l'étoffe qu'il partage avec ses semblables. Il est en quelque sorte *fait* de cette étoffe infinie, couleur du temps (Peau d'Âne), évidemment malléable et tissée dans toutes les directions.

La « magie » que l'art opère en nous consiste probablement en cet effet de catharsis vis-à-vis de nos excès de subjectivité. Les formes artistiques les plus minimales, formelles, brutes, les plus dépouillées de tout contenu explicite, celles qui ne revendiquent aucun fond mais seulement une forme pure (musique, minimalisme, modernisme, etc.), provoquent comme un effet de purgation des débordements du sujet, comme un recentrage sur l'essentiel –sur la fréquence principale dont la multiplicité d'harmoniques avait fait oublier le son pur.

C'est même ce retour à notre plus infime définition, ce télescopage de réductions successives d'appartenances (Husserl), qui produirait l'ébranlement que l'on ressent face à certaines œuvres d'art (Didi-Hubermann). Le fait de réaliser par exemple, ne serait-ce que de façon inconsciente, que je suis *in fine* constitué de matière au même titre qu'un cube de métal exposé dans un musée, a inévitablement un effet déstabilisateur. Comme lui je vais m'oxyder, prendre la poussière. Je suis un corps : comme ce cube je suis fait de matière –je suis de temps (Borges).

### **La variation**

La musique, l'art, permettent de nous faire admettre que nous sommes tout sauf un *subjectus cogitans* pur. Sous notre premier abord, nous sommes tous un objet d'une simplicité minérale, et ce n'est qu'à partir d'une suite sans fin de variations infimes que nous nous définissons comme individu. La nature infinie de ces variations implique même que notre définition ne connaîtra jamais d'état ultime ni définitif. La vague est nuage avant d'être mer, elle est étendue stagnante

avant d'être force dynamique, arrondie avant d'être déferlante, douce avant d'être redoutable, ici avant d'être là : voir un nuage dans le ciel revient à entendre la vague se fracasser sur la roche.

La subjectivité ne serait qu'un enchaînement de relations de proche en proche, tissées par le temps et la matière, l'imagination et l'entendement. Ce sont ces liens eux-mêmes qui revêtraient l'importance que pensaient occuper les étapes intermédiaires, irréalités illusoire. N'est-ce pas ainsi que fonctionne la musique ? Une note seule n'est qu'un son isolé, seules ses relations avec les autres notes font émerger l'harmonie et la mélodie. *In fine* il ne s'agit pourtant que de son, d'un phénomène ondulatoire qu'à aucun moment la musique ne cherche à faire oublier : la musique assume entièrement son enracinement dans la relativité absolue et la variation infinie.

Ce que la musique doit à la variation est peut-être aussi –au-delà de l'aspect minimaliste que représente une ondulation sonore (simple air) par rapport au moi psycho-physique (organisme complexe)– ce qui explique que la musique résonne dans ce qu'il y a de plus profond en nous-mêmes. « *Sa tâche principale est de faire résonner, non pas l'objectivité elle-même, mais au contraire la manière dont le Soi le plus intérieur est mêlé en lui-même* », écrivait Hegel dans l'Esthétique. Le passage par l'objectivité est incontournable pour éprouver les singularités des relations qui nous unissent au monde : nous ne présentons une subjectivité que parce que des liens nous relient aux objets. Sans ces liens, nous nous perdriions, *substantiæ cogitans* ballotées par les vents, dans l'infinité d'un univers vide, sans résonance.

C'est probablement cette négation même de la subjectivité qui nous permet de mieux la retrouver. C'est sûrement aussi pour cette raison que la musique est la seule forme artistique et le seul stimulus de son ampleur qui ne nous distraie pas dans nos activités, quand bien même c'est elle qui nous fait le plus voyager mentalement –pour ma part je préfère d'ailleurs de loin la musique instrumentale à celle qui comporte des paroles<sup>102</sup>.

Notre vie, notre existence même, n'est ainsi qu'une suite de rapports entre objets,

---

102 En dépit de la beauté de certains textes chantés (de J. Brel, par exemple, à L. Cohen, en passant par P. Ibáñez chantant García Lorca, Neruda ou Machado) et des mélodies qui peuvent les accompagner, je voyage nettement moins avec la poésie mise en chanson qu'avec la musique qui n'est que forme pure, libre de tout fond.

une suite coulante et malléable de mises en relations porteuses de définitions. C'est peut-être en cette texture liquide (Kant) que consistent l'imagination et sa capacité à relier les objets de visée à tous nos modes de conscience (Husserl). « *Nous sommes de cette étoffe de laquelle naissent les rêves, sur laquelle naissent nos rêves. Nous sommes ce rêve qui se rêve, aussi longtemps que dure le rêveur dans le rêve, aussi longtemps que nous durons en nous transformant* », écrivait Shakespeare (*La Tempête*). A nouveau cette structure leibnizienne d'emboitements multiples –d'où l'importance, une fois de plus, de sentir que moi aussi je peux trouver une place dans la boîte architecturale, sans quoi la suite d'emboitements se trouverait rompue.

Sentir, même, que non seulement cet espace construit prévoit une place pour moi, mais que, de surcroît, ma présence constitue pour lui une variation intéressante comparée à ce qu'il serait en ma non-présence : sentir que le lien qui nous met en relation est prospère dans les deux directions. Ce n'est certes pas une âme que je prête à ce théâtre –c'est sans fétichisme aucun que je reconnais sa place dans l'histoire de cette ville, son âge, son intérêt architectural ou encore ses qualités esthétiques et acoustiques– mais bien une réciprocité certaine avec moi, nous, ses occupants. Ce théâtre n'aurait aucune raison d'être si nous ne venions remplir la salle de musique, camper sur ses balcons, arpenter ses couloirs, animer ses escaliers de marbre. Dès lors, si c'est à partir de l'adéquation entre son potentiel et l'usage qui en est fait que ce lieu trouve sa justesse de ton, pourquoi la réciproque ne serait-elle pas aussi vraie ? Je pense que dans l'image qu'un lieu me renvoie de moi-même il peut m'aider à prendre conscience de qui je suis... Oui, ce reflet peut m'aider à trouver les sensations réelles, les résonances harmonieuses, les émotions sincères, les mots justes et autres exactitudes de ton qui me permettent, inconsciemment, de me sentir en accord avec mon corps, avec mon monde.

### **L'alter ego**

Ce jeu de liens de réciprocité multiples (porteurs de modes de conscience aussi variées que la perception, l'analogie, le souvenir, de désir, etc.) est au cœur de la pensée de Husserl<sup>103</sup>. S'il n'est plus nécessaire de démontrer l'importance de ces visées intentionnelles dans la formation de la conscience de soi, pas plus que le rôle des rattachements en chaîne, reste à savoir ce que provoque la présence d'autres *ego*. Que suppose et comment se manifeste le contact avec '*les autres*' qui, non seulement, sont des objets du monde mais qui, comme moi, « *se donnent*

---

103 La cinquième de ses *Méditations Cartésiennes* (§42 à 58 et plus) porte même sur l'*intersubjectivité* constituée en véritable *domaine transcendantal*.

également dans l'expérience comme régissant psychiquement les corps physiologiques qui leur appartiennent » et, de surcroît, « perçoivent le monde, —ce même monde que je perçois— et qui ont par là l'expérience de moi, comme moi j'ai l'expérience du monde et, en lui, des 'autres'<sup>104</sup> » ? La question laisse pressentir les particularités que comporte notre rapport aux *alter ego*.

Comment les perçoit-on ? Peut-être, tout simplement, de la même manière que l'ensemble des objets qui nous entourent : en tant que corps qui ne montrent qu'un profil, nous ne pouvons les voir en entier, mais nous pouvons en faire le tour pour mieux les connaître, ou nous pouvons faire appel à notre mémoire analogique et à notre imagination synthétique pour nous en former une intuition qui tende à la quasi-certitude. Autrement dit, c'est en raisonnant par analogie par rapport à ce que je suis que je conçois le corps de l'autre<sup>105</sup>. Or, en poussant le raisonnement à l'extrême, il se pourrait que dans l'absolu moi-même et l'autre se confondent : mon *Körper* et celui de l'autre arriveraient à n'être plus qu'une seule et même chose... La schizophrénie n'est pas loin, mais mon *Leib* est là, qui se charge de ce que « moi, qui suis moi, puisse être conscient de cet autre que je ne suis pas ». Il y a donc d'un côté des modes de conscience de moi-même, et, de l'autre, d'autres modes de conscience qui m'appartiennent, et dont la résultante est de *me construire comme un être réel* en constituant une expérience concordante de ce qui m'entoure.

Ceci étant, il nous faut, aux autres et à moi-même, trouver une modalité de partage de notre monde, ou plutôt, en trouver une définition commune. Sans partage intersubjectif de bases pour ce monde, adieu appartenances, jeux d'emboitements, analogies et autres constructions mutuelles. Husserl parle d'un *monde primordial*, ce monde qui me constituerait en premier lieu : celui où je prends conscience d'autrui, de tous ces autres qui ne sont pas moi. Ensuite intervient un *monde objectif* (qui inclut le premier), « monde un et identique pour chacun —moi-même y compris ».

C'est cet espace là qu'il s'agit de définir à plusieurs voix : le lieu idéal, à l'architec-

---

104 *ibid.* §43, p.151.

105 ou plutôt, c'est par un mécanisme « d'*aperception assimilante* » que je le découvre comme personne : à la genèse de cette aperception se trouve non pas un simple donné objectif (à partir duquel je raisonnerais par analogie), mais un donné qui comporte pour moi un sens nouveau. De cette genèse d'un ordre supérieur émerge, selon Husserl, *le véritable alter ego*.

ture inclusive. Dans ce 'monde objectif', « *l'autre, premier en soi (le premier 'non-moi'), c'est l'autre moi* ». L'architecture n'a-t-elle pas ici un rôle de premier ordre à jouer ? Oui, d'elle dépend en grande partie ce partage de l'espace, qui permet à mon *alter ego* d'exister, nous donne l'occasion de nous reconnaître et, *in fine*, contribue à cette édification mutuelle de la conscience de soi-même... « *Il est dans l'essence de cette constitution, s'édifiant à partir des autres 'moi purs' [...], que ceux qui sont 'autres' pour moi ne restent pas isolés, mais que, bien au contraire, se constitue [...] une communauté de 'moi' existant les uns avec et pour les autres, et qui m'englobe moi-même*<sup>106</sup>».

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



## 2. L'expérience partagée

### a. L'empathie

#### Interpréter

Oui, en proposant un partage des lieux, une *partition* de l'espace, l'architecture a le pouvoir de déterminer les relations entre individus au même titre qu'une partition de musique établit les rapports entre les notes. Partitionner l'espace, c'est conditionner ceux qui vont y évoluer : contraindre leur cheminement, déterminer leurs rencontres, imposer un rythme à leur vécu. Certes, pour l'une comme pour l'autre –qu'il s'agisse de guider les phrases mélodiques ou les déplacements des hommes–, les lignes qu'elles proposent ne sont que des *conventions d'écriture* des rapports, une codification des relations possibles... des repères, qui, à ce titre, peuvent nous suggérer qu'on s'en affranchisse. Peu d'entre nous sont des compositeurs, des Bach ou des Alberti pétrissant le monde pour en proposer une lecture pérenne à leurs contemporains et qui fasse autorité pour leurs descendants. Nous sommes tous des musiciens interprètes : notre principale liberté réside dans cette *relecture* des partitions. Sommes toutes, la création artistique elle-même n'est-elle pas une suite de variations sur des motifs existants ? Les rythmes et les suites d'accords des uns sont repris et développés par les autres ; les références sont infléchies, croisées, actualisées. La sensibilité de l'artiste ne fait pas tant affluer vers lui les émotions et les sensations qui nourrissent sa création... que les éléments qu'il tire du substrat artistique dans lequel il est enraciné. Le génie consiste souvent dans cette « sélection inspirée » –l'art se loge dans la finesse de la variation. C'est peut-être aussi en cela que les humains ont le quasi-monopole de l'art : l'art est une aventure sociétale, une affaire de groupe constitué qui partage des références et une mémoire collective. Du groupe émerge l'artiste –interprète du groupe, interprète de l'art.

Exégète de son temps, le compositeur lui-même compte sur le fait que l'interprète de demain –à qui il livre, fixée sur le papier, l'essence de sa création– assimilera ces indices de façon subjective. Il compte sur cette intériorisation et sur une restitution qui portera nécessairement en elle les éléments de sensibilité de l'interprète. Notre guitariste soliste trouve la justesse du piqué de ces notes-ci en lui-même, piqué qui répond à sa manière à l'onctuosité d'autres notes : autant de qualités que le compositeur laisse à la libre détermination de l'interprète. La

texture des notes que chaque musicien nous donne à entendre provient probablement de la personnalité de chacun en tant que personne, ou, plus exactement, de son vécu biographique – de ses expériences du monde : ses contemporains, les événements qui l'ont constitué, les résolutions qu'il a pu prendre, et tout l'inconscient qui s'exprime à chaque instant dans chacun de ses mots et gestes.

Ceci étant, les partitions livrées par le compositeur et l'architecte restent des lignes fortes qui déterminent le degré de liberté qu'auront, pour prendre leur envol, ceux qui les déchiffrent. Ces lignes de partage posent les limites sur lesquelles les notes, comme les individus, viennent rebondir et s'ajuster mutuellement. C'est dans ce rebondir que les individualités trouvent les justes rapports entre elles – exactement comme les parois de ce théâtre (l'espace et les dimensions de ses diverses surfaces : sols, balcons, parapets, plafonds, etc.) fixeront les rapports entre spectateurs, ou entre eux et les artistes. Des relations visuelles, sonores, tactiles, sur le mode du « *je peux* » husserlien : autant de rapports au monde qui fournissent à notre *ego* sa juste résonance, la conscience de soi-même. C'est dans ce jeu de projections de l'*ego* sur les objets et les surfaces de ce monde que la conscience se forme. Elle s'y reflète, rebondit, suivant des directions, une intensité, une coloration qui dépendent des qualités et de la disposition de ces mêmes surfaces... Oui, je réalise à quel point l'architecture peut jouer un rôle déterminant pour ceux qu'elle tient en son sein.

## **Échanger**

Projeter, se refléter. Nos sensations, nos émotions. Sur des parois, sur l'*alter ego*. Laisser rebondir ce qu'il y a de plus intime en chacun de nous, ce que nous avons de plus singulier, secret, inexprimé, inconnaissable. « *Entrer en empathie* », avec quelqu'un ou quelque chose, n'est-ce pas précisément projeter sur l'autre nos émotions personnelles ? « *Entrer ... avec* », comme on *entre* en phase, on entre en résonance, on « *entre dans ses vues* », en correspondance, en intelligence avec l'autre. On franchit le seuil de son jardin, on pénètre dans son monde intime pour se couler dans la forme de ses limites. On fait nôtres la disposition de ses sensations, ses émotions, ses craintes, sa détresse, ses joies, son enthousiasme, tous les contours de son architecture émotionnelle. C'est dans cette correspondance formelle, dans cette adéquation morphologique entre une personne et un objet extérieur qu'advient l'empathie, cette émotion partagée, ce « *souffrir avec* ». Tout est dans cet *avec* : *empathos* (ἐμπάθος), *sympathos* (sym-, σύν : avec, ensemble). Ou, comme disent les allemands, *einführung* : éprouver *avec*, *co-sentir*. Ce n'est qu'*avec* l'autre que peut se constituer notre monde objectif, car une harmonie des indivi-



dualités est requise. L'expérience étrangère passe, pour Husserl (V<sup>ème</sup> Méditation, §43 et 47), par une *intersubjectivité* harmonieuse.

En tant qu'architecte, c'est par son analogie avec l'idée du *module* ou du *moule* que cette idée d'harmonie des formes me révèle le potentiel de *modelage* d'émotions qu'elle porte en elle. Trois mots issus du grec *medein* (μεδεν) qui, comme l'expliquait plus tôt mon ami (voir note p.23), a aussi bien produit les notions de *méditation* que de *médecine* ou de *modèles*, à partir de l'idée de sagesse incarnée par la douce Medhā. Entrer en intelligence avec l'autre, se couler dans sa forme, adhérer à ses contours extérieurs pour communier avec lui. Sympathie, empathie –une des formes les plus ancestrales d'union, dans son aspect mental le plus organique: souffrir avec, ajuster nos formes, prendre en nous la souffrance de l'autre, vouloir faire en sorte qu'elle cesse. Intérioriser, en nous l'appropriant, la sensation de l'autre. La verser dans notre *réceptacle* intime. Devenir une *chôra*<sup>107</sup> (χώρα, de χωράω, contenir) qui comprend combien elle a besoin d'accueillir l'autre pour *être*. Se réaliser par l'échange et l'adéquation des formes. Éprouver cette expérience étrange, obscure et merveilleuse, cette expérience que la forme fait d'elle-même, de soi-même en train de vivre.

Les neurologues parviennent à mettre en évidence le support biologique de cette capacité de partage : comment nos formes intérieures et les formes des autres entrent en harmonie. Dans les régions du cerveau impliquées dans les commandes motrices se trouveraient des réseaux de « cellules miroir » qui nous font sentir en nous et mimer ce que nous voyons faire aux autres. Ces cellules miroir simulent en nous les actes et les réactions perçues dans l'autre. Elles font ainsi rentrer les autres dans notre intimité... et pourtant nous sentons bien qu'on n'est pas celui qui réalise ces actes, qui souffre, qui rit. Notre *Leib* semble le vivre, et pourtant, en retour, notre *Körper* n'envoie aucun signal en provenance des os, tendons, muscles et nerfs qui auraient dû être mobilisés en nous. C'est une sensation inhibitrice : une sensation d'absence qui nous révèle bien que nous ne sommes pas une seule et même entité psycho-physique. Nous sentons ce lien fort qui nous lie aux autres, et en même temps nous savons qu'il n'est qu'identification, appropriation, vécu par procuration. Nous sommes néanmoins attirés par ce que vivent les autres parce que nous sentons que notre *ego*, réceptacle d'émotions, a besoin de s'emplier des émotions des autres pour affirmer ses formes propres. C'est pour-

---

107 Ce contenant dont Platon releva le paradoxe : son *vacuum* concave renvoie au *non-être*, tandis que la *matérialité* de l'objet évoque l'*être* !

quoi les arts performatifs et le cinéma jouent le rôle de catharsis qu'avaient déjà attribué les Grecs anciens à leur théâtre. Spectateurs de l'intensité des émotions ressenties par les personnages, nous assimilons leur vécu pour trouver en nous des résonances formatrices.

## Ressentir

Ceci étant, ce que nous donnent à vivre dans notre chair ces représentations théâtrales ou tout geste de « l'autre » reste entièrement sujet à notre interprétation. Exactement comme ce que restitue le musicien de ce qu'il a déchiffré sur les partitions. Ce que nous pensons vivre en nous des autres ne peut être ce qu'eux-mêmes vivent *véritablement*<sup>108</sup>. Ces sensations et émotions traversent nécessairement le filtre de nos dimensions culturelles, temporelles, biographiques, etc. L'empathie reste quelque chose de trouble, de diffus... exactement comme l'imagination telle que la concevait Kant. Le mot allemand l'évoque bien : elle est *un sentiment* (*einführung*, de *fühlen*, sentir) et non pas un processus de pensée formel. Dans notre langue, le mot empathie n'échappe pas à l'amnésie dont souffre l'usage de bien des mots : on en fait une utilisation qui ne correspond plus au pathos (*πάθος*) partagé des origines — « *ce qu'on éprouve, tout ce qui affecte le corps ou l'âme* ». On éprouve cette douleur, on la sent quelque part en nous, elle est localisée et lancinante, mais on ne peut ni décrire le phénomène avec précision ni intervenir sur lui.

L'art en général participe largement du mécanisme généré par l'empathie. Nul besoin de gloser sur les sentiments de l'artiste, qu'il verse dans son œuvre au point qu'ils en deviennent le contenu même. « *Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi, pourquoi à leur tour ne susciteraient-ils pas un tracé, visible encore, où tout autre regard retrouvera les motifs qui soutiennent son inspection au monde ? Alors paraît un visible à la deuxième puissance, essence charnelle pour icône du premier* » écrivait Maurice Merleau-Ponty<sup>109</sup>. L'artiste peint, dessine, compose, écrit dans un acte initial ce qu'il porte en lui — en empruntant certes des formes utilisées par d'autres —, et son vécu profond comme son humeur du moment transparaissent inévitablement dans son œuvre. À la « deuxième puissance », le spectateur se trouve touché devant l'émotion que porte l'œuvre, d'autant plus

---

108 il peut parfois être nécessaire de le remettre en question pour ne pas s'emprisonner dans l'égoïsme : ne pas penser qu'on *sait* ce qu'ils vivent...

109 in « *l'Œil et l'Esprit* », p. 22

qu'il a l'intuition de la profondeur biographique palpable à travers l'absence de l'artiste.

Pour autant, il serait vain de chercher à remonter aux sources de sa subjectivité, dont savent garder le secret les mystères de la création artistique. Ce qui déclenche toute poésie, dans son acte créateur (de *poiesis*, *ποίησις*, création, fabrication, composition) comme dans la matière à partir de laquelle elle est pétrie, demeurent liés à la nature éphémère du génie –ce génie qui s'est manifesté dans le *faire* de l'œuvre, un esprit volatil, le souffle de chaque instant. C'est pourquoi aucun artiste ne peut décrire avec exactitude la maïeutique de son œuvre : il sait pertinemment que sa conscience n'a pu retenir ce souffle fugace et insaisissable. Seule l'œuvre en est capable, et devant elle le spectateur –mais aussi l'artiste lui-même– a recours à sa capacité d'empathie, et à l'imagination qui la fait fonctionner, pour éprouver des sensations proches des émotions premières.

Les émotions sont fugitives et rétives à leur capture. Il est illusoire de prétendre les épingler (au-dessus d'une étiquette indiquant leur nom générique). Non, elles filent, fuient, mais ce qui compte, c'est tenter de les recueillir dans ce filet dont on ajuste sans cesse la forme et les mailles. C'est, d'une part, le geste –déployer curiosité, attention, moyens– et, d'autre part, la finesse ce geste –sagacité, intelligence, subtilité, sensibilité. Cette envie et cette capacité à vivre ce que vit l'autre est au cœur de ce qui fait de nous des êtres sociaux. Elles fondent notre volonté et notre aptitude à vivre ensemble. Sans elles, nous ne comprendrions ni notre prochain, ni le monde qui nous entoure. Aucun échange d'idées ne serait possible, les seuls objets que nous pourrions fabriquer ne correspondraient qu'à nos besoins, nous ne pourrions pas aider notre prochain.

Il est avéré que les bons médecins sont ceux qui sont les plus aptes à entrer en empathie avec leurs patients. Leur capacité d'écoute est au cœur de leur pratique : vouloir sentir ce que l'autre sent, et l'éprouver avec précision. Que l'art participe de ces mêmes aptitudes m'est apparu comme une évidence lorsque j'ai un jour eu vent d'une expérience menée récemment à la Faculté de médecine de Yale : il s'est avéré que les étudiants-médecins suivant des cours d'art améliorent nettement leur diagnostic des patients ! Où l'art conduit à mieux sentir son environnement...

C'est pourquoi je suis intimement convaincu que l'architecture doit être le réceptacle de nos *ego* papillonnants, la douce étoffe où se lovent nos sentiments avant

de nous revenir revigorés, un filet rebondissant pour nos émotions, la membrane qui vibrera pour chacun. Des lignes qui parlent à tous, au-delà des goûts, des écoles, des âges, cultures, époques, civilisations –une matière déchiffrable non par la raison mais par les sens.

b. *Des hommes sous un toit collectif*

**Regrouper**

Oui, l'architecture et la ville sont cet espace créé *par* l'homme et *pour* l'homme. A la fois un legs des aïeux et une appropriation actuelle : un objet dont chacun se saisit pour fournir un écho à son propre *ego*, comme pour recueillir les résonances des *alter ego*. « *La garde de l'œuvre n'isole justement pas les hommes sur leur 'vie intérieure' : elle les fait entrer, au contraire, dans l'appartenance à la vérité advenant dans l'œuvre, et fonde ainsi l'être avec les autres, les uns pour les autres* » écrivait Martin Heidegger<sup>110</sup>. Constructeurs d'un jour, occupants temporaires, nous donnons vie au paysage bâti qui nous entoure. Nous nous en constituons les dépositaires passagers comme pour mieux les partager avec autrui. N'est-ce pas précisément dans cette inclusion partagée que l'architecture peut me révéler l'enchaînement de réductions d'appartenance ? Révélation fondamentale (quoiqu'inconsciente) dont découlent les relations au monde qui me définissent...

Il semblerait qu'une des raisons d'être de l'architecture soit de regrouper les individus : stratifier les vécus de générations successives en un lieu donné, mettre en contact les contemporains, concentrer les expériences. Pourtant, au-delà de l'aspect généreux –jovial, abondant, désintéressé– sous-jacent dans ce geste qui embrasse, l'idée que la fonction « regroupante » de l'architecture puisse être une évidence ne cesse de m'interroger...

Certes, on parle moins d'architecture concernant l'abri du berger qu'en pensant au refuge où, les jours de pluie, il partage son pain avec son prochain. On parle moins d'architecture au sujet de la guérite du garde qu'au sujet de la caserne où il vit avec son régiment. Mais je doute que l'échelle de la construction soit la seule raison : il semblerait que, plus profondément, soit ancrée l'idée que la raison d'être du *toit* soit de réunir les hommes. Il apparaît comme une évidence

---

110 Heidegger in «*L'origine de l'œuvre d'art* » tiré des «*Holzwege* » ou *Chemins*, Gallimard, Paris (1962) 2009, p.76

que cette couverture, qui est jetée au-dessus de nos têtes pour nous protéger des intempéries, ce *tectum* (de *tēgo*, *tēgere* : couvrir) ou ce *tēgos* (*τέγος* : toit, du grec ancien *stēgos*, *στέγος*), doivent couvrir plus d'une personne. Ce que représente une toiture<sup>111</sup> semble être le fait d'un plafond (*techo*, en espagnol), d'un toit (*tejado*, ou *Dach* en allemand) voués à être partagés. Couvrir (*decken*), à l'aide de tuiles (*tēgūlæ*, latin) ou de chaume (*thatch*, anglais), pour signifier qu'on rassemble, qu'on réunit, sous la charpente commune. D'ailleurs, le maître-charpentier que je suis en tant qu'*arkhi-tekton* (*αρχι-τέκτων*, de *tekton*, *τέκτων*, charpentier) n'est-il pas de ces artisans qui mettent leur savoir-faire au service de la communauté ?

L'équivalence criante entre les radicaux *tectum* et *τέκτων* (*tekton*) me rappelle toujours combien l'aspect *tectonique* de l'architecture doit à la toiture du charpentier... Lui comme moi exerçons nos métiers sous le signe de la *tékhné*<sup>112</sup>, (*τέχνη*), soit « avec habileté et art », exactement comme est fabriqué le *tissus* par le tisserand (de *texo*, *texere*) ou comme est inscrit par le scribe un *texte* (de *textus* –le tissu, la texture, la trame–, p.p. de *texo*, *texere*). Une couverture pour le groupe (toit), un vêtement pour le corps de chacun (textile), une trame écrite pour que s'y lovent nos émotions. Du collectif au plus intime. Des enveloppes autour de nous, du plus loin du corps au plus près de l'âme. Ainsi, donc, le toit fermerait l'habit du groupe. L'architecture se chargerait de réunir les hommes *de façon harmonieuse*. Comme ce théâtre, qui nous comprend, nous inclut, nous embrasse dans l'ovale généreux de cette salle majestueuse. Comme la structure de la musique, qui, aux logiques des accords, superpose des trames rythmiques et l'ossature générale de la pièce musicale...

Alors que l'orchestre joue le troisième mouvement de cette pièce pour guitare, je réalise combien l'harmonie, l'*harmonia* (*ἁρμονία*), est liée à une *charpente maîtresse* : l'*harmonia*, qui signifie « octave » en grec, ne désigna-t-elle pas dans un premier temps « l'ajointement des pièces d'une charpente » ? La musique est, elle aussi, régie par la *tékhné*.

---

111 déterminée par une racine indo-européenne commune (*s)teg-* (*स्थग्* [sthaḡ] en sanskrit : recouvrir)

112 de la racine indo-européenne *tekD-*, qui renvoie à la taille, à l'assemblage, au travail (du bois, du tissu). [taḡs], *तक्षति*, en sanskrit, est le travail de la hache : fendre, découper, façonner. Voilà qui nous renvoie au *dibujar* espagnol, tiré du « *déboissier* » de l'ancien français, le travail charnel du bois (cf. ci-dessus p.60).

La tékhnhê serait animée d'un élan naturel vers autrui et le collectif. À l'inverse des besoins physiologiques pour lesquels chacun est autonome, les besoins tels que nourrir son âme, se vêtir et s'abriter nécessitent une technicisation certaine et, partant, une spécialisation des métiers. Que l'on fabrique ces textures pour qu'elles soient utilisées comme telles, ou que l'on forge des outils pour fabriquer ces productions, ce sont des productions que l'on destine moins à soi-même qu'à autrui –d'ailleurs, pour Heidegger, grand théoricien de la *tékhnê*, la technique n'est autre qu'un « mode de dévoilement *collectif* »...

Même élan vers l'autre pour le musicien, dont on a noté qu'il s'applique pour jouer même en l'absence d'un *alter ego* qui l'écoute. Dans ce cas, la non-présence d'un auditeur ne change rien à l'essence de cette production harmonieuse et consciencieuse des sons, sincère, altruiste. Il y a, dans la *tékhnê*, un soin, une application, une *adresse* qui semble destinée à *mettre en lien* les hommes, comme si la finesse de la technique était synonyme de communion par l'harmonie. Une insidieuse démarche de *séduction* anime, au cœur de tous les arts, cette recherche prométhéenne de beauté, ou, au cœur de la fabrication des objets, la quête de la perfection –pour la satisfaction de l'Autre.

### **Limiter**

L'architecture est donc, intrinsèquement, une production de l'homme pour l'homme et, qui plus est, est destinée à mettre en lien les hommes : à les regrouper. Et pourtant, si elle se contentait de réunir tout le monde, quelque confortable que soient le toit et l'enveloppe, la vie dans un tel enclos doré se révélerait insoutenable. « L'enfer, c'est les autres » faisait dire J.-P. Sartre à Inès, l'un des trois personnages de sa pièce *'Huis Clos'* : « *Ha! Attendez! J'ai compris, je sais pourquoi ils nous ont mis ensemble. [...] Le bourreau, c'est chacun de nous pour les deux autres* ». Une anticipation de l'enfer que sont les nommés « *open spaces* », ces espaces de travail que partagent tant de personnes, les soumettant de fait aux conversations incessantes de leurs collègues et à leur contrôle, permanent quoique souvent involontaire. Une organisation prisée à la fin du siècle dernier, prétendument favorable à l'émulation et à l'autodiscipline, qui s'est avérée bien peu efficace. Oui, l'architecture doit ménager des espaces dans lesquels on puisse s'isoler pour se soustraire aux regards ou aux oreilles des autres, que ce soit afin de ne pas les déranger ou pour des raisons d'intimité, de concentration, etc. Tel est le paradoxe : l'architecture réunit pour mieux partitionner.

Ne serait-ce que pour singulariser les volumes internes dans le but de donner co-

hérence et fluidité aux déplacements, les vastes surfaces de type hangar ou halle d'exposition requièrent une structuration interne : scénographie des musées, signalétique, texturation des sols, travail des couleurs, comme toute autre intervention destinée à identifier des micro-espaces les uns par rapport aux autres. Exactement comme la musique joue du *crecendo* et du *decrescendo*, de l'alternance des timbres, des variations d'accords, rythmes, et même du tempo. Oui, il s'agit pour la musique de créer une texture sonore et un relief qui, non seulement, contribuent à souligner le flux temporel qui la porte, mais aussi à partager ses eaux en des flots différenciés. L'architecture ne procède pas autrement, à ceci près que son partitionnement ou ses différenciations internes sont de nature spatiale. Leur raison d'être est de permettre à chacun de s'isoler, mais aussi, indirectement, de créer ces anfractuosités qui rendent possible une approche haptique des lieux et une appropriation favorable au développement individualisé des consciences de soi.

La façon la plus simple de distinguer les espaces reste d'ériger des cloisons, ce qui dans le même temps, par l'imparable logique du jeu d'intérieurs-extérieurs, détermine et est déterminé par les axes de circulation interne. Endroit-envers, ouvert-fermé, les cloisons internes sont une somme de paradoxes (voir p.102). Elles canalisent, orientent, organisent, rythment, éloignent. Se percent, se retournent, connectent. S'ajourent, se dématérialisent, disparaissent. Paradoxe dans le paradoxe, les portes permettent elles aussi de mettre en relation un intérieur et un extérieur. Elles sont un percement dans la paroi, un vide, du non-être. La double raison d'être d'une porte est de se présenter tantôt fermée, et donc dans la continuité la plus totale avec le mur –inexistante–, tantôt ouverte, donc déterminée par quatre bords –trouvant sa définition ailleurs qu'en elle-même.

Les portes sont les indices d'une vie derrière les murs. Les oreilles d'une conscience, les yeux d'une âme, sa bouche entr'ouverte –dont s'échappe le *spiritus*, souffle de vie. Au nombre de portes d'un couloir on devine celui des pièces de l'étage ; à celui de boutons d'un interphone le nombre de logements de l'immeuble ; aux prospectus amoncelés sur un paillason, l'absence de vie dans une maison. Une porte se décape, se repeint, huile ses gonds –ou se laisse abîmer, délabrer. Neuve, choisie sur catalogue, 'isoplane' et blindée, elle est étanche à l'air, au son, aux intrus, et se présente comme l'étendard de qui aime entretenir sa maison. Fatiguée, disloquée, soumise au poids des ans et de ses propres panneaux de bois qui tirent sur les gonds pour toucher ce sol qui la rabote, elle exprime les décennies de vie dont s'est vue emplie la maison.

## Susciter

On ne vit pas sur le pas de la porte lui-même –sauf si elle n'est pas la nôtre et qu'on n'a pas où aller. La porte est un point de passage, un non-lieu : quand elle est fermée, une surface d'échange où on colle son oreille, où on punaise un message, sous laquelle on glisse une enveloppe, ou sur laquelle on tambourine. Synonyme de relais dans la course, de frein, de coup d'arrêt. Un morceau d'espace (de matière) qui s'oppose au temps (au flux). Quand elle est ouverte, c'est qu'on ne fait qu'y passer. Ou alors on s'y tient pour parler quand celui qui est dedans ne veut pas sortir et celui qui est dehors ne peut pas entrer –le paradoxe est alors à son comble : la proximité physique n'en rend que plus criant le fossé qui sépare les deux *ego*. Pire, on se tient parfois derrière sa porte l'œil vissé au judas. Comble leibnizien du paradoxe (la porte) dans le paradoxe (cette membrane qui est contact et séparation), le judas exprime méfiance et distance : voir pour ne pas toucher. Hygiaphone du civil, contact réduit à sa plus hypocrite expression.

Non, les parois et leurs percements ne sont pas à un paradoxe près. Incarnations de la proximité inaccessible, elles peuvent provoquer le désir d'appropriation. Rendons hommage à René Girard, pour qui le mimétisme, l'identification et la jalousie fondent nos relations aux *alter ego*. Les limites physiques constituent en fait des limites pour les débordements de notre convoitise : vitrines amères pour le coquet devant la devanture du joaillier, vitrines cruelles pour l'affamé devant celle du boulanger, murs aux pieds desquels se lamente celui qui grelotte l'hiver, barreaux par lesquels la liberté nargue le prisonnier. Ces limites exacerbent nos fringales et nous rappellent à la dure réalité de l'ordre établi.

Notre monde est structuré par ses séparations internes. Chaque chose possède ses membranes structurantes, qui tantôt rigidifient, tendent, maintiennent, tantôt délimitent, trient, organisent : des enveloppes cellulaires jusqu'aux chaînes de montagnes, en passant par les murs d'un immeuble ou le parcellaire d'une ville. L'homme a toujours cherché à s'aventurer au-delà de ce qui le sépare des vallées plus vertes. Il a toujours voulu franchir le fleuve, traverser la dense forêt, percer la muraille. Sa vie est mouvement, passage, depuis le jour où il a quitté la moite obscurité de sa mère pour prendre place parmi ces êtres qu'il n'avait pu, jusqu'alors, qu'entendre.

Précurseur de tout déplacement et de toute vie hors du ventre, le son lui-même est un mouvement auquel la matière semble vouloir opposer des barrières. Les feuillages l'atténuent, les parois l'amortissent, les rugosités l'absorbent. C'est



pourtant par lui que bien des désirs se font ardents. Sans les bouts qui l'amarreraient solidement, qui sait si Ulysse eût pu vaincre le chant des sirènes avec les seules boulettes de cire ? Non, les cruelles sirènes auraient probablement triomphé de sa raison : le son est plus fort que tout. Appétit de dialogue, appétence de transcendant, ou jalousie irréfrenable et concupiscence, les appels sonores se jouent de bien des limites physiques. La promptitude du son à contourner toutes les barrières le démontre bien. Laisser entr'ouverte une fenêtre l'hiver, c'est sentir le froid passé quelques minutes. L'entrebâiller légèrement, c'est entendre les bruits de la ville en une fraction de seconde.

Ces ouvertures, dans une paroi, par lesquelles tout s'engouffre, semblent provoquer une accélération des flux à leur alentour. Le courant de la rivière accélère à l'approche de la gorge, la pression est à son comble dans le chas d'une seringue. A la fois point attracteur et point de diffusion, ces passages étranglés expriment la course, l'action, l'énergie. Un mot anglais a toujours titillé mes oreilles, quoiqu'il soit peu sonore : « *ajar* », adjectif et adverbe qui signifie « entrebâillé ». Un mot comme sorti de nulle part, ne résonant avec rien. Il proviendrait de l'ancien anglais *char* et de l'anglo-saxon *cierr* ou *cyrr*, qui signifient « tour, occasion », à partir du verbe *cierran* : « changer, transformer ». La fente dans la paroi, ou le percement dans la limite, renvoient directement à l'action – *cierran* : un dérivé résolu de la racine indoeuropéenne « *kar\** » (en persan, *kar* (کار) signifie « travail », en sanskrit (कर)<sup>113</sup>, faire, agir, produire, causer, donner...).

Ils renvoient aussi *au mouvement* : n'entend-on pas une indéniable proximité entre ce *kar\** et nos cars, chars, charriots, et autres engins de courses ? La course, du latin *cursus*, *curriculum*, de *curro*, *currere* : courir. Quant au suffixe *a-* du mot *ajar*, pourquoi ne serait-ce pas celui qui provient des mêmes lointaines racines indoeuropéennes ? En sanskrit, *ā* (आ) exprime mouvement et intentionnalité : il signifie « vers », « jusqu'à », « aussi loin que »...

*Ajar* : mouvement dynamique *vers* l'action. Un paradoxe de plus : la limite (la porte) appelle son propre dépassement. Elle stimule la transgression. Un pas dedans, un pas dehors : l'entre-deux force la décision. Il n'est que le révélateur du

---

113 Ainsi *ākarn* (आकर्ण), c'est tendre l'oreille, écouter ; *ākara* (आकर), la source ou la mine qui produit en abondance ; *ākāra* (आकार) est *l'apparaître*, la forme structurée et extérieure sous laquelle les choses se présentent à nous : leur aspect, leur figure, leur expression...

mouvement incessant. On ne réalise jamais tant le phénomène des marées qu'en voyant les flots de l'estuaire gonfler avec puissance ou s'inverser pour s'échapper avec envie – c'est leur canalisation par le lit du fleuve qui les rend spectaculaires.

### **Déborder**

C'est peut-être aussi ce mouvement dynamique des uns vers les autres que stimule en nous l'architecture. Regrouper une famille dans une maison, c'est organiser leur espace commun autour de leurs contacts, de leurs attentions quotidiennes, de leurs soins envers l'autre, de leurs discussions. Chacun habite sa chambre, sa pièce ou son bureau, mais c'est pour mieux se retrouver à d'autres moments. De même pour la ville, tantôt lieu de résidence, tantôt théâtre des relations de voisinage, décor des échanges cordiaux au restaurant, arène des contacts subis dans la promiscuité des rues l'été. Flux et reflux, intimité et foule. Bâtir suppose de contenir les présences en un endroit pour qu'à d'autres moments elles coulent ailleurs.

Le bâti présente lui-même un aspect flexible. On appelle cette souplesse « la modularité ». La baie vitrée s'ouvre et le salon devient jardin. Une salle comme celle-ci peut transformer pour le théâtre la fosse des musiciens en proscenium. Et ces débordements d'un espace vers l'autre me semblent d'autant plus intéressants lorsqu'ils supposent des échanges renforcés entre les personnes. Je ne sens jamais tant vivre les villes que lorsque les terrasses de ses cafés reprennent aux voitures et aux bennes les trottoirs cédés l'hiver. Les parois coulissantes sont escamotées, des planchers de bois se matérialisent en une nuit. Ces débordements vers l'extérieur public semblent accompagner, les beaux jours venus, les envies que chacun a de prolonger les soirées hors de chez soi, de les partager et de les faire durer toujours plus. La ville et l'architecture s'adapteraient au cycle annuel des humains dans leur climat. Elles en accompagneraient le rythme lent, binaire mais irrégulier.

Voilà qui nous ramène aux ouvertures : les portes par lesquelles tout déborde le moment venu, ou les fenêtres qui contiennent, l'hiver, nos contacts avec le monde dans leur expression la plus succincte. La vie en communauté c'est aussi cela : sentir les autres à travers la porte, leur parler à travers la fenêtre. Paul Valéry, dans la « poésie perdue » de ses Cahiers<sup>114</sup>, exprime bien cette intuition d'un

---

114 *Poésie Perdue* (Les poèmes en prose des *Cahiers*, Gallimard, Paris, 2000). Voir ci-dessus p.133

monde tout proche de qui se terre dans sa mansarde pour écrire. Les parois de sa chambre sont les limites de son monde intime, sa lucarne l'ouverture par laquelle change la couleur du ciel et grondent les bruits de la ville, sa porte le seuil qu'il aurait à franchir pour s'y jeter. Au-delà de la fenêtre commence le monde...

c. *Images*

Ainsi l'image que chacun a de la ville serait une construction individuelle –et, par extension, l'image d'un bâtiment, d'un lieu donné : l'image de l'architecture. Mais n'y a-t'il pas aussi une part d'élaboration collective dans cette construction mentale ? Quelle était la part, dans la conscience que Valéry avait de Gênes, de l'imaginaire collectif ?

Mes réflexions sur le rôle de l'imaginaire d'après Kant et la nécessité qu'a la conscience, d'après Husserl, de se refléter sur l'objet qu'elle vise (par la mémoire, l'évocation, la comparaison, etc.) tendent tout de même à donner la part belle à une conscience des choses individualisée... —Mais, ah ! Voilà que notre guitariste joue seul... et je connais bien ce qu'il joue : ne serait-ce pas du Bach ? Oui, un prélude pour luth<sup>115</sup>... Je me demande si cette pièce fait partie du programme du concert de l'orchestre, ou si nous assistons réellement là à un plaisir pour privilégiés ! —

Je réalise maintenant à quel point l'art n'a d'existence que s'il a des auditeurs, des spectateurs, des visiteurs pour s'en délecter, ou du moins, des personnes à qui il s'adresse, qu'elles l'apprécient ou non. Bach n'existerait pas si ses partitions n'avaient pas été tirées de leur oubli<sup>116</sup>, déchiffrées et jouées. Il n'aurait pas existé pour moi si je ne l'avais jamais entendu joué. Je n'aurais jamais connu l'existence de ce prélude s'il n'avait été interprété –par l'excellent Narciso Yepes, je crois– et enregistré, ni même si cet enregistrement (et aucun autre du Prélude) n'avait été diffusé. A vrai dire, il y a un « je ne sais quoi » miraculeux dans cet enchaîne-

---

115 Voir note p.100

116 Voir à ce sujet le film « *Die Stille vor Bach* », si surréaliste, du catalan Pere Portabella (2008), d'après qui c'est à Mendelssohn que l'on doit d'avoir redécouvert Bach : il se serait aperçu que le papier qui emballait les victuailles achetées par son cuisinier au marché ... provenait d'un corpus de partitions d'un grand maître, cantor de la Thomaskirche de Leipzig!

ment d'élaborations humaines, qui semblent s'emboîter parfaitement en dépit de l'aspect ténu, fragile, de chacune de ses étapes, fruit à la fois du génie humain et d'une somme incommensurable d'énergie... alors qu'il eût suffi qu'en fin de chaîne l'ingrédient le plus banal – mon intérêt – ne se fût pas additionné à cette somme pour que tout s'évanouisse ! Oui, sans mon grand-père musicien, sans l'hispanitude de ma mère, sans le talent de mon frère pour la guitare, qui sait si ce prélude serait jamais tombé dans mes oreilles ?

### **Légendées**

Peut-être est-ce la beauté de ce morceau qui me rend si lyrique et me replonge là dans l'essence de ce qui me constitue... Est-ce elle qui me rend si humble et met mon cœur à nu ? Oui, je m'aperçois que je suis en train de m'extasier devant des phénomènes qui sont, sommes toutes, bien banaux. La nature elle-même aurait-elle une existence si aucune conscience n'était là pour l'appréhender ? L'Amérique existait-elle pour les Européens avant que ses navigateurs en ramènent témoignages et preuves ? Il y a là quelque chose d'horriblement ethnocentriste, car oui, ce continent existait bel et bien pour les hommes qui peuplaient ses plaines, ses forêts ou les versants des Andes, qui naviguaient sur ses rivières, tiraient leur manger de sa flore et de sa faune, sondaient son sol, observaient son ciel, etc. Elle existait aussi pour les lamas, les pumas et toute cette faune non-humaine, pour qui l'existence sur cette terre devait bien être une réalité de tous les jours !

Il semble pourtant que les choses n'existent qu'à partir du moment où on les nomme. Dessiner un continent sur la mappemonde et lui donner un nom, « découvrir » une nouvelle espèce d'insecte et l'ajouter à la classification élaborée par les générations d'entomologistes, remarquer une nouvelle plante et l'intégrer à l'herbier universel... Peut-être est-ce un réflexe issu de notre culture judéo-chrétienne ? Dans la Genèse, ce n'est que quand Dieu dit « Que la lumière soit ! » que la lumière fut. Ce ne n'est que quand il appela la lumière « jour » qu'elle fut synonyme de matin, et quand il appela les ténèbres « nuit » qu'il y eut une alternance de journées. De même pour les eaux, le ciel, la terre, la verdure, les étoiles, les animaux, les hommes...

Nommer, c'est créer un lien fort entre soi et la chose. C'est admettre la réciprocité, qu'il s'agisse d'une chose douée de conscience ou non : voir un caillou, c'est reconnaître qu'il existe vis-à-vis de moi, et donc que j'existe vis-à-vis de lui. N'est-ce pas ainsi que fonctionnent nos « visées intentionnelles » (Husserl) – cela semble indéniable en ce monde matériel (je ne m'engagerais pas sur le monde des

esprits)– ? Lorsque je croise un chien dans un parc, il reste un chien, mammifère canidé probablement en quête d'une fin de sandwich ou d'enfants pour jouer avec lui. Mais il suffit que le promeneur assis sur le banc d'en face, son maître, appelle ce chien par son nom pour qu'en une fraction de seconde j'aie l'intuition de tout leur vécu commun, des jeux qu'ils ont partagés, des caresses et tendresses qu'ils se sont échangées. Moi-même, qui ai eu plusieurs de ces fidèles animaux, je ne me remémore jamais tant les anecdotes et moments vécus avec chacun d'eux que lorsque sonne leur nom dans ma tête. En ce sens, un nom a le même pouvoir d'évocation fulgurante qu'une œuvre d'art : tant de réalités sont contenues en si peu de sons articulés !

Peut-être, après tout, avons-nous simplement besoin que les choses aient un nom pour pouvoir les considérer. Quel rapport avaient les hommes au monde avant l'apparition du langage ? Ou est-ce à cette émergence que remonte l'apparition de l'homme lui-même en tant que tel ? Je sais que les théories sur ce sujet sont multiples... Toujours est-il que si la musique *avec* paroles est la seule qui m'empêche de me concentrer lorsque je dois écrire (ou lire) un texte, c'est probablement parce que leur pouvoir évocateur est plus fort que mes ébauches de phrases ! Quoi qu'il en soit, nous avons besoin de mots pour considérer les choses au même titre que nous avons besoin d'images mentales pour nous les représenter. Il faut avoir vu les choses pour pouvoir les évoquer mentalement –et la mémoire des aveugles ne fonctionne pas autrement : ils ont des « images » sonores, tactiles, olfactives, émotionnelles, etc. des événements qu'ils ont vécu. Nous avons besoin de les avoir éprouvé, les avoir vécu...

### **Individuelles**

Si les choses se présentent à nous, *a posteriori*, en tant qu'images mentales, c'est qu'elles se sont un jour présentées à nos sens sous cette même apparence. Notre vécu est une suite de relation vis-à-vis de choses qui nous donnent à percevoir une forme donnée, leur « apparaître<sup>117</sup> » du moment. Voilà qui nous ramène à l'*ākāra* des choses, leur forme externe, et donc au « *ā* », l'intentionnalité, et à *kar*, l'action. Non seulement je vise les choses par mon intention (Husserl), mais en plus je me vois impliqué dans un « faire », une activité. Avec ces choses, je joue,

---

117 La phénoménologie, philosophie du vécu, se fonde sur l'apparaître (le *phainomenon*, *φαινόμενον*) des choses, mot dérivé de *phaino*, *φαινω*, signifiant « apparaître » en astronomie : mettre au jour, à la lumière –du radical *pha*, (*\*φα*), qui a donné *phos* (*φῶς*), la lumière (photo).

je travaille, je produis, j'agis. Ce n'est que parce que j'établis de tels rapports liés à l'action avec les choses (les gens, les idées) que mon souvenir d'elles aura valeur de réalité –concernant *les idées*, je considère à ce titre qu'elles sont une élaboration mentale, une construction : elles se placent donc résolument dans le domaine de l'action.

Peut-on en déduire pour autant que l'image que chacun a d'un bâtiment donné ou d'une ville est une image purement *individuelle* ? Après tout, chacun fait *par soi-même* l'expérience de tel ou tel lieu : l'impression qu'il en a est le fruit de son propre vécu, auquel ont pris une part non négligeable ses expériences précédentes, son état d'esprit du moment, et toute chose le constituant préalablement comme individu. Que les varans aient existé avant leur « découverte » par Darwin aux Galapagos n'enlève rien au fait que l'architecture, *toute artificielle soit-elle* –un monde fait par l'homme pour l'homme–, n'a d'existence pour chacun d'entre nous qu'à partir du moment où *il la vit*. Au contraire, bien qu'elle soit un donné préexistant, un décor construit par d'autres, l'architecture n'existe pour chacun de nous que si on la regarde soi-même, on la touche, on y pénètre, on s'y arrête, on l'écoute...

J'aime la fraîcheur qui émane de cette idée. J'aime la verdure de ces découvertes inédites, leur nature initiale, leur pureté. Que ne donnerais-je pas pour cesser de découvrir l'architecture *en tant qu'architecte* ! Pour redevenir un non-initié qui découvre avec la candeur et la sincérité de ses cinq sens chaque espace construit ! Au lieu de quoi j'y vois, moi, un ensemble d'éléments porteurs et de structures secondaires, une ingéniosité dans l'agencement des espaces ou des défauts criants de fonctionnement, des évidences de choix de textures et des coups de génie indéniables, etc. Je m'efforce pourtant de laisser mes sens vibrer partout où je vais, mais même cette spontanéité voulue est le fruit d'une résolution raisonnée. Finalement, il y a fort à parier que pour les architectes naturellement optimistes et généreux les lieux qu'ils visitent leur semblent globalement agréables, alors que pour les architectes aigris ce soient les aspects négatifs qui prennent le dessus... Quel dommage !

### **Projetées**

En poussant ce raisonnement, il se peut que tous les spécialistes d'un domaine donné aient un jour franchi ce genre de point de non-retour après lequel la fraîcheur des découvertes initiales devient impossible. Peut-être même mon ami musicien ici présent n'apprécie-t-il pas tant ce prélude de Bach que moi-même ?

Qui sait ? Pourtant non, à le voir j'ai bien l'impression que la musique doit faire exception... Quoi qu'il en soit, pour ma part, c'est aussi parce que j'ignore les mystères de la composition musicale que la musique me semble si merveilleuse. Peut-être aussi ma raison crée-t-elle des analogies inconscientes entre les mécanismes de composition et ceux de la conception architecturale, avec toute la complexité qu'ils comportent au quotidien pour un architecte ! Me vient maintenant en mémoire une remarque de V. Jankélévitch au sujet des humains s'extasiant devant la simplicité de la nature... du fait qu'ils la pensent fabriquée pièce par pièce, exactement comme ils fabriquent les machines : *« c'est en effet une des manies absurdes de l'intelligence que de créer ainsi dans les choses un certain ordre compliqué pour se l'offrir à elle-même en spectacle. L'intelligence est une perpétuelle hallucinée qui se perd dans la contemplation de sa propre image. Notre intellect a commencé par mécaniser la vie, et il s'étonne ensuite que cette mécanique se subdivise indéfiniment sans que le simple lui apparaisse jamais. Il s'étonne d'un miracle dont il est le seul auteur »*.

Oui, il est vrai que notre intellect a une fâcheuse tendance à s'admirer lui-même. C'est un réflexe incontrôlable : nous projetons toujours des éléments de nous sur ce qui nous entoure. Nous avons même tendance à n'y voir que ce qui nous ressemble, à n'entendre que ce qui résonne en nous. C'est, je pense, un phénomène assez mécanique, qui fonctionne un peu comme les fréquences sonores du *cœur de « l'aire audible »*, ces sons qui sont si aisément perceptibles que très peu de décibels suffisent à ce qu'on les entende, alors que pour les fréquences sonores situées aux extrémités du spectre sonore il faut un volume bien supérieur...

Autrement dit, nous avons *de tout* —et donc de tout fait architectural— une vision individuelle, fruit de projections personnelles... et si conscience collective il y a de la chose architecturale, c'est qu'elle est élaborée comme un agglomérat des dénominateurs communs projetés par nous tous. Elle est probablement issue d'un jeu d'allers et retours entre notre conscience individuelle, l'objet, et la conscience des autres.

### **Appauvries**

Malgré la beauté de l'idée d'élaboration collective et de partage, je ne peux m'empêcher d'éprouver une certaine tristesse en réalisant que les images collectives des lieux sont ainsi des images *a minima*, des émanations sensorielles et intellectuelles appauvries, dégradées, vulgarisées. Comme ces compressions des images numérisées ou des formats digitaux des enregistrements musicaux, que l'on réalise pour s'échanger les documents par courrier électronique... Il en réduisent à si peu de

chose la définition initiale qu'on en est parfois réduits à regretter le temps où on préférerait patienter pour recevoir un document de qualité !

Il y a par ailleurs quelque chose de peu flatteur, voire de désagréable, à comprendre que c'est *inconsciemment* que je participe à l'élaboration de l'image collective d'une chose, comme si cette construction se faisait à l'insu de mon plein gré ! Lorsque je mets mon bulletin dans l'urne les dimanches électoraux, je reconnais les mécanismes de la communion électorale même si je le fais sans illusions sur le résultat du vote... or dans le cas de l'image d'un lieu, alors même qu'il s'agit de la conscience d'une chose qui se manifeste si souvent au quotidien pour chacun d'entre nous, la participation est inconsciente ! Le mécanisme non exprimé, non débattu ! Autre aspect pervers du phénomène, c'est qu'on ne prend jamais tant conscience de la réalité des lieux qui nous sont le plus proches que lorsqu'on se trouve au loin : comme si nous les avions tellement « dans la peau » que seule leur privation pouvait nous en rendre la conscience !

### **Intériorisées**

Telles sont les sombres pensées dans lesquelles se débat vainement ma prétention à la maîtrise d'un ressenti conscient des choses. Elle devrait probablement rendre les armes et admettre qu'il en va ainsi de toute construction culturelle... voire même que ces fait collectifs *me* construisent, moi aussi, en retour ! Nous sommes tous en partie façonnés par l'aire culturelle dans laquelle nous baignons, et ce de l'échelle micro-locale à l'échelle, mettons, indo-européenne pour nous autres latins. Reconnaissons que le climat lui-même influence notre caractère, tout comme la clémence ou la rudesse de notre contexte naturel, et le substrat anthropologique où prend racine notre société: mythes, croyances, degré de partage du savoir, atavismes du pouvoir politique, attitude héritée vis-à-vis des ressources naturelles, type d'approche de « l'autre »...

Eux-mêmes (en partie) des intériorisations des données physiques, ces héritages humains « durs », calcifiés par les siècles et les millénaires, constituent l'ossature de nos sociétés. Ces formes anthropologiques nous apparaissent en fait concrétisées sous l'aspect de leurs réalisations culturelles actuelles –qui en sont d'ailleurs une actualisation, au même titre que ces formes ancestrales étaient elles-mêmes des cristallisations des formes culturelles d'époques successives<sup>118</sup>. Nous naissons

---

118 Un des éléments de l'approche théorique de « *Le même et l'autre* », studio de projet de Toufik Hammoudi



tous dans une aire culturelle précise, quelle que soit l'échelle de ce rattachement aux sources les plus *archaïques*. Or, comme l'indique le radical « *arché* » (*αρχέ*), ces origines lointaines nous « commandent » : elles exercent un pouvoir sur nous, au plus profond de nous-mêmes. Colonne vertébrale des peuples, moelle épinière des individus. Si on suit ce raisonnement, il faut admettre que les formes culturelles actuelles... sont également en train de nous constituer ! Nous aurions même, en retour, le privilège de contribuer à la fabrication des bases anthropologiques de nos descendants !

On dit même que les langues elles-mêmes, par leur sonorité intrinsèque, contribuent à façonner les mentalités des nations. La fréquence (en Hz) de leurs voyelles, la proportion de voyelles et consonnes, les inflexions, rythmes de phrases, leur mouvement propre... tout cela fait des langues une musique très dense, compressée, que le cerveau est capable de déchiffrer en une fraction de seconde s'il a été habitué à ces subtilités et à ces logiques. De même leur capacité à renfermer plus ou moins de nuances en un mot, ou, à partir de leur logique structurale, la logique propre des syntaxes et des grammaires, etc. Le fait de réserver le verbe pour la fin de la phrase doit avoir une influence sur les structures mentales des petits Allemands. Il me semble aussi que se contenter de décliner le verbe en omettant le sujet (c'est le cas dans bien des phrases en espagnol), ou en le plaçant à la fin, doit être bien différent du penser français, dont c'est un sujet impérieux qui débute les phrases ... Les langues nous prédisposent donc à penser de telle ou telle manière, comme si elles nous dotaient de circuits mentaux différents.

D'ailleurs, dans les langues comme dans la musique, l'arrière-fond culturel est de prime importance. Une même fréquence, une même note, peut véhiculer des sentiments différents, voire opposés, selon les appartenances « ethniques ». On dit, par exemple, qu'une tierce majeure paraît triste pour un Chinois et une tierce mineure plus gaie, alors qu'elles ont l'effet contraire pour nous autres Occidentaux. Oui, les traditions musicales définissent les cultures : par la rythmicité de leurs silences, par les fréquences sonores les plus utilisées, leur degré de contrastes, etc.

### **Collective**

Ainsi, donc, nous intériorisons les effets de la physique ondulatoire de la musique propre à notre aire culturelle, nous faisons nôtre la logique de notre langue, nous actualisons le donné culturel de nos lointains aïeux... et, quant à l'image d'une ville ou d'un bâtiment –sur une échelle temporelle plus courte– nous l'élaborons collectivement par ce jeu de projections successives entre notre conscience indi-

viduelle et celle des autres. Il y a donc fort à parier que cette image collective fasse partie de l'imaginaire que partage le groupe auquel nous appartenons (concitoyens, habitants de la même ville, voisins de quartier...), et qu'à ce titre, elle ait également une certaine influence sur ce qui nous constitue en tant que personnes.

Vivre dans une ville qui est stigmatisée dans l'imaginaire collectif (Baltimore, pour prendre un exemple éloigné de ma sphère culturelle) n'est pas la même chose que de vivre dans une capitale bénéficiant d'une bonne image (par exemple Londres) ; vivre dans une tour en banlieue parisienne est bien différent de vivre dans un arrondissement central, ou dans une ville du littoral... Or n'y a-t-il pas un paradoxe là où, d'un côté, ces images collectives ont un poids si considérable dans nos vies, alors que, de l'autre, la part jouée par chacun de nous dans ces constructions mentales est si réduite qu'on pourrait dire qu'elles sont indépendantes de notre volonté ?

Il y a quelque chose d'effrayant dans cette notion d'image dominante, comme une imposition tacite contre laquelle il serait vain de s'insurger. Il me semble évident qu'une place doit être réservée à la liberté d'exprimer une opinion discordante sur une ville ou un intérieur architectural : c'est une façon de se l'approprier en se positionnant de manière critique. Seulement ainsi notre conscience pourra-t-elle trouver des résonances dans ces lieux, et rendre positifs les échanges entre notre corps, notre imagination et la nécessaire image collective de notre environnement. Les lectures univoques et dominantes d'un lieu jouent contre nous tous, alors qu'une écriture à plusieurs voix est le gage d'un partage d'intérêts équilibrés.

Michel Serres rappelle que les noms des étoiles de notre firmament leur furent donnés par des astronomes grecs, latins, arabes... Nous vivons sous un firmament dans lequel chaque culture peut trouver des résonances : une écriture polyphonique, condition d'une cohabitation moins belliqueuse entre les peuples, où chacun a la possibilité d'établir des liens entre les connaissances, les croyances et pensées qui le constituent. « *L'univers n'est qu'un geste enveloppant et dans l'intérieur de ce geste — toutes les étoiles* » (Paul Valéry)<sup>119</sup>.

En tant qu'architecte, je pressens les risques qu'il y aurait à oublier ce geste primordial enveloppant – à vouloir réduire l'architecture à de belles images de synthèse ou à des photographies imprimées sur du beau papier. Ces images sont

---

119 in « *Poésie Perdue* », p.73

une imposition factice et univoque, une réalité décharnée. La musique, elle, ne se laisse pas réduire à une image : chacun la ressent de façon individuelle. Pourquoi en serait-il autrement pour l'architecture ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

### 3. Le musicien et l'architecte

#### *a. Les sirènes de l'amnésie*

#### **Le déni de l'Autre**

Les représentations graphiques des projets architecturaux sont de doux poisons auxquels il est difficile de ne pas s'abandonner. De nos jours, on soigne leur réalisation autant que le travail sur les projets eux-mêmes. L'addiction est compréhensible : ces estampes des temps modernes nous permettent à nous autres, architectes, de courtiser l'intérêt des commanditaires pour remporter leur adhésion en surclassant les projets concurrents. J'aurais d'ailleurs tort de m'insurger contre les images en tant que telles, car mes plus lointains prédécesseurs s'y adonnaient déjà –tout particulièrement depuis la Renaissance– : façades ombrées, éclatés et autres belles gravures permettaient d'exprimer les volumes et leur agencement, la stéréotomie, l'ornementation, la texture des pierres de taille etc. Il me semble pourtant que la tendance actuelle dissocie l'expression du fonctionnement d'un projet (plans et coupes) non seulement de son insertion sur ses abords directs (plans de masses, schémas divers), mais aussi de la forme que prendra sa présence supposée dans le site... car c'est bien vers cela que tend à se réduire l'architecture : un objet jugé de l'extérieur. Une curiosité qui se débat pour exister, une présence qui crie pour qu'on la regarde.

Ces images donnent à voir des lieux écrasés par des ciels fantasmagoriques, illuminés par de mystérieuses sources de lumière, colorés par des pigments inédits, qui semblent ne pas être faits pour qu'on y vive. La surface si lisse et si brillante des images apparaît trop synthétique et aseptisée pour que la vie puisse prendre à l'intérieur du cadre. Cette surface semble être le miroir derrière lequel seule une Alice bionique ou non-humaine aimerait à courir le monde. Peut-être alors les images de synthèses pourraient-elles chercher à transporter celui qui les voit vers les parages merveilleux de l'imagination ou les sublimes tourments de l'expérience esthétique ? L'effet recherché ne serait plus alors de singer la réalité, mais d'évoquer l'intensité de ce qu'on pourrait vivre dans ces lieux, et de connecter à l'universalité du genre humain ces émotions qui montent en nous ?

Hélas, il n'en est rien. La meilleure maîtrise des outils informatiques semble nous conduire dans la direction du réalisme –non pas, pour autant, des images qui évoquent « plus de vie » : je m'aperçois que nous optons plutôt pour concentrer

les efforts sur tous ces détails qui font notre fierté d'un jour ! Un escalier élégant, un bardage délicat, une verrière magistrale, etc. : ces tours de force plus ou moins innovateurs auxquels, souvent, tant de projets se résument... Ainsi, loin de susciter des sentiments intenses et profonds, les images de synthèse accrochent notre attention sur des futilités qui disent bien peu des qualités spatiales du projet.

Je pressens par ailleurs que l'effet d'accoutumance provoqué par cette place croissante des images dans notre quotidien peut nous conduire vers des écueils autrement dangereux : finir par diffuser, parmi l'ensemble de nos contemporains, l'idée que l'architecture est bel et bien une production purement esthétique et non vouée à être visitée ni vécue. Tel est le risque que nous courrons à tant réduire les projets à des images désincarnées. Son corrélat serait, à n'en pas douter, de placer l'architecture dans la sphère des goûts esthétiques : les goûts d'une société donnée, et dépit même des prétentions de chacun à développer ses goûts propres.

Voilà qui nous ramène à l'aspect dictatorial et incohérent que m'évoquaient les images collectives d'un lieu –nécessairement des images mentales dominantes. Le goût dont, insidieusement, une société conduit chacun à se réclamer, est une affaire collective. La société sait ce qui est bien pour elle et ce qui ne lui convient pas, et ce goût dominant marque l'ensemble de la vie sociale... y compris, bien sur, la production architecturale. « *Ce que crée l'artiste et ce que la société apprécie est [...] étroitement lié dans l'unité d'un style de vie et d'un idéal de goût*<sup>120</sup> ». Le groupe se perpétue par mimétisme : le goût se définit et se conforte en condamnant tout ce qui ne reproduit pas le modèle implicitement partagé. Ces réflexions sont bien désolantes, tant elles suggèrent qu'il est vain de s'insurger contre les modes dominantes. Même lorsque nous exprimons des opinions ou des impressions sur un projet architectural, c'est toujours ce goût dominant qui est à l'œuvre –pour nous bercer dans l'illusion d'un esprit critique ! Nous articulons des avis, mais ce n'est que pour mieux nous adonner à des considérations de styles, d'écoles, de catégories. Autrement dit, nous procédons à des classifications mentales qui, loin de nous ouvrir sur la nouveauté, le singulier ou l'exotique *sans apriori*, nous renferment dans des réflexes d'appartenance irrationnels !

Outre cette impossibilité d'entrer dans l'art venu d'ailleurs ou dans toute forme d'expression échappant aux codes de notre « bon goût », la systématisation d'un

---

120 H.-G. Gadamer, in « *Vérité et Méthode* », éd. du Seuil, Paris, 1996, p.102

« regard esthétique » sur toutes choses se caractérise « *par la simultanéité, parce qu'elle prétend rassembler à l'intérieur d'elle-même tout ce qui a valeur d'art* » (Gadamer, p.103). Cette conscience esthétique relève tout ce qui lui « parle » ou qu'elle reconnaît, et ce sans se limiter au présent mais plutôt avec une posture « englobante », historique... Or, soit ! pourrions-nous dire : la vision esthétique de toute chose intègre les temps les uns autres, l'artiste puise la sève de ses œuvres dans le substrat culturel sédimenté par les siècles, il assimile et interprète les créations de ses prédécesseurs, rien d'anormal à cela ! Malheureusement, « *la conscience esthétique de la culture est bien différente. [...] La simultanéité qui lui est propre se fonde au contraire sur la relativité historique du goût, dont elle a conscience* ». Autrement dit, impossible d'échapper à l'inscription dans un style ou une école.

### **Le crépuscule du génie**

Tel est le risque que nous courrons à considérer une œuvre architecturale uniquement comme un objet plastique destiné à être jugé esthétiquement ! Comment expliquer une telle réduction de sens, un tel rétrécissement des champs ouverts par l'expérience d'une *œuvre d'art* au sens large ? Peut-être est-ce parce que le fait de prendre pour seul critère la qualité esthétique oblige à faire abstraction de tous les aspects extra-esthétiques de l'œuvre : but, sens, fonction, contexte, etc. Quel dommage que l'architecture ne parvienne pas à s'extraire du domaine de la raison esthétique, elle qui non seulement parle à notre être le plus profond à travers les sens, mais qui, de plus, est intrinsèquement liée à des *fonctions* bien réelles !

Ce manque de correspondance qui ne cesse de me surprendre, paradoxal, est le fait du regard général que porte la collectivité sur l'architecture, mais aussi, reconnaissons-le, de nous autres architectes. Oui, dans quelque lieu que nous soyons, nous portons ce regard chargé de considérations esthétiques, quoiqu'il comprenne aussi les aspects fonctionnels du bâtiment, ses articulations internes, son organisation ingénieuse des espaces, etc. Il semble pourtant évident que ces aspects doivent rester centraux, ne serait-ce que pour que les projets architecturaux ne prêtent pas le flanc aux critiques... et pourtant, qu'elle est ingrate la place de l'architecte ! Que son bâtiment réponde aux fonctions qu'on attend de lui et cette correspondance n'est même pas constatée ; qu'il s'écarte du goût attendu et il attire les foudres des critiques esthétiques ! C'est pourquoi il me semble que l'architecte ne doive jamais renoncer à aborder son rôle dans son *intégralité* –cette totalité proche de l'idéal du génie qu'on est en droit d'attendre de lui.

L'*ingenium* d'un maître comme Léonard de Vinci correspondait à cette fusion de

tant de métiers en un seul : invention mécanique et génialité artistique. L'expérimentation tous azimuts et la créativité débordante sont les conditions et les corrélats d'un tel bouillonnement inventif, mais il y a fort à parier que Léonard de Vinci ne cherchât pas à épater ses contemporains, mais plutôt à assouvir la curiosité qu'il portait en lui-même et qui, de questionnement en questionnement, le conduisit à aborder tant de domaines nécessairement connexes qu'il finit par apparaître aux yeux de tous, nous y compris, comme un génie. Le contraste semble criant entre la vision que le créateur a de lui-même, qui reste relativement sobre, et celle que ses contemporains portent sur lui.

Il semble bien que ce soit le public qui détermine qui est un génie et qui ne l'est pas, ou qui décrète quelle œuvre est le fait d'un génie ou non. Gadamer explique que cet état de fait provient des effets du culte du génie au XVIII<sup>ème</sup> siècle et de la sacralisation du monde de l'art par la société bourgeoise du XIX<sup>ème</sup> siècle. Alors que le créateur « *persiste à voir des possibilités de composition et de compétence, de même de que des questions de 'technique' [...], celui qui contemple les œuvres cherche inspiration, mystère et signification plus profonde* ». D'ailleurs, l'idée même de génie présente tant de paradoxes que je doute qu'elle puisse s'appliquer à l'architecte dans l'intégralité des sens qu'elle recouvre. La complexité (du rôle de l'architecte) et la « perfection » (attendue pour ses projets) ne correspondent pas à la fonction transcendante que l'assignait Kant<sup>121</sup> à la notion de génie.

### **Brouillard**

De nombreux auteurs se sont heurtés aux difficultés inhérentes à la *notion d'art* dans leurs tentatives de le rattacher au génie, aussi bien que de décrire le phénomène de jouissance esthétique, comme de déterminer ce qui en fait un objet que l'on peut distinguer de ce qui l'entoure, ou, tout simplement, de l'artisanat. Je n'ai pas la prétention d'en donner ma propre « définition », mais peut-être la musique et l'architecture peuvent-elles apporter un éclairage à la question — réflexion qui, en retour, fournirait une lueur inédite que suivrait l'architecture dans la pénombre qui l'entoure.

Si une œuvre architecturale est architecture où qu'elle soit érigée, si elle l'est à quelque moment qu'on la regarde, qu'on la traverse, qu'on y vive, *peut-on pour autant dire que ce qui fait d'elle une œuvre* à la différence de la nature ou des taudis

---

121 À la génialité de la création correspond, dans la doctrine kantienne, une génialité dans la jouissance de l'œuvre.

qui l'entourent *soit précisément ce contraste avec le contexte* ? La musique enseigne que non : comme les arts performatifs, la musique ne peut pas être séparée de son exécution, autrement dit, du contexte dans lequel elle se donne. L'œuvre et son milieu fusionnent. L'interprète, les volutes sonores qu'il produit, le lieu qu'elles viennent remplir, ne font qu'un. On comprend là que les projets architecturaux qui omettent de se référer à leur contexte immédiat comme, plus généralement, à leur contexte culturel et anthropologique, risquent d'y perdre leur composante artistique elle-même : s'abstraire du contexte conduit à appauvrir l'être véritable de l'œuvre. Que l'on compare avec une retransmission télévisée une pièce vécue au théâtre, ou même un concert avec son enregistrement écouté chez soi !

Si l'architecture doit pouvoir être ressentie et vécue en faisant abstraction des considérations esthétiques propres du goût dominant, peut-être alors peut-elle être lue comme on écoute de la musique, dans un flux héraclitéen qui suivrait le rythme de la déambulation –ou, tout simplement, comme le « flux du vécu » dans les lieux ? L'unité d'un lieu architectural apparaîtrait alors comme le simple point de jonction de vécus esthétiques, ce qui, sous l'angle du temps, *signifierait que l'œuvre n'a d'être que dans l'instant présent*, qu'elle est 'maintenant' cette œuvre-ci et, qu'au moment même, elle a cessé de l'être ! Or si on applique cette proposition à la musique, art du flux, on s'aperçoit qu'elle n'est pas tenable, car cette discontinuité absolue reviendrait à nier aussi bien l'unité de l'œuvre que celle de l'artiste, voire même l'identité de l'auditeur !

Alternativement, si l'architecture apporte à la musique l'enseignement de la continuité temporelle, d'une présence proche de l'immutabilité et de l'éternité, *cela voudrait dire qu'une pièce musicale n'arriverait jamais à la fin*<sup>122</sup>. Or l'œuvre existe pourtant bien en dépit du fait qu'elle soit terminée ! Comment penser l'art malgré son nécessaire achèvement ? Qu'est ce qui fait que la musique comme l'architecture sont toutes les deux des arts quand elles ont des réalités temporelles si différentes ? Comment libérer de la logique destructrice propre de l'immédiateté esthétique le nécessaire subjectivisme de l'expérience esthétique ? Et comment le concilier avec la persistance temporelle d'une œuvre ?

La clef que je propose, c'est que l'art renvoie chacun à sa continuité en tant qu'être : un être qui se sent à la fois connecté à l'universel, et renforcé comme entité physiologique, psychique, douée d'une conscience, d'une mémoire et d'une

---

122 De nombreux compositeurs sont d'ailleurs tentés par cette option ! (voir p. 38)



sensibilité qui se trouvent réveillées et renforcées par l'expérience de l'art. « *La puissance de l'œuvre arrache d'un coup celui qu'elle atteint à la continuité de son existence et [...] pourtant elle le rattache aussi (en amont de ce présent) à la totalité de cette existence*<sup>123</sup> ». Autrement dit, l'art doit correspondre non pas, seulement, à un vécu immédiat, mais plutôt à la réalité historique de l'être humain.

*b. Dionysos et Apollon*

Alors que monte maintenant de l'orchestre une musique étonnamment profonde, il me semble que je sens se dissiper ces contradictions et apories de l'architecture qui, dans ces réflexions, alourdissent mon humeur. Comment une musique, jouée ici par les instruments à cordes uniquement, peut-elle à ce point abolir les tourments, dilemmes et autres questions obsessionnelles que nous portons tous en nous ? Ce doit être un des effets de ce que Nietzsche désigne comme le visage « dionysiaque » de l'art : transcender les mesquineries et l'ordre empesé du monde. Saper la douleur, ébranler les rigidités...

**Briser l'étalon**

Que la musique m'aide à m'élever au-dessus de mes amers constats, ce champ de ruines de la pensée ! Je pressens que les phrasés douloureux et sépulcraux de ce quatuor de cordes durent être inspirés à leur auteur par de bien sombres pensées<sup>124</sup>... et pourtant, n'ont-ils pas pour effet d'élever mon esprit depuis les tréfonds asphyxiants, où l'étouffent et le broient ces tribulations tragiques, jusqu'aux cieux les plus éclatants ? La catharsis<sup>125</sup> qui opère avec des œuvres si dramatiques

---

123 Gadamer, *ibid.* p.87

124 Dimitri Chostakovitch composa en 1960 ce célèbre Quatuor pour cordes n°8, en Ut mineur (op. 110) suite à la visite, qui l'émut profondément, de la ville de Dresde, l'une des plus dévastées par la guerre.

125 F. Nietzsche : « *c'est ici, dans cet extrême danger qui menace la volonté, que survient l'art, tel un magicien qui sauve et guérit. Car lui seul est à même de plier ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence à se transformer en représentations capables de rendre la vie possible : je veux parler du sublime, où l'art dompte et maîtrise l'horreur* », in « *La naissance de la tragédie* » (Gallimard, Paris, 2010), p.56.

... et pour Nietzsche la musique est, parmi tous les arts, celui qui parvient à convoquer la douleur pour mieux la transcender : si on usait d'une analogie avec langage, la musique serait comme un « langage universel, qui est à la généralité des concepts à peu près ce que

ne parvient-elle pas à purger toutes les angoisses pour atteindre un état apaisé, pénétré et éclairé ?

Quel est donc cet état de prostration et d'apathie dans lequel j'évolue comme architecte ? Quelles sont les poisons qui me maintiennent ainsi résigné et atone, malléable et indolent ? Probablement, oui, la gangue de ces modèles qui étouffent l'émergence de nouveautés, ces moules « indolores » tant nous faisons corps avec eux, mais qui, à la longue, engourdissent et paralysent. Peut-être, comme nous l'évoquions quand les instruments s'accordaient, l'illusion de liberté qui nous berce depuis l'émergence de la musique tonale –ou depuis la montée en force de l'individualisme issu de « l'invention » de la perspective et du point de vue unique– nous a-t-elle éloignés de la spontanéité qui régnait dans la musique modale. Les lignes mélodiques se développaient horizontalement, superposées, en toute liberté, et leurs points de jonction verticaux étaient fortuits. Les consonances (à la quinte ou à l'octave) émergeaient sans qu'on n'exerçât de contrôle sur elles. Elles s'appuyaient sur les entrelacs des voix : terreau fertile où sommeillent les accords en puissance –étendue biotique, dynamique et sémillante, ensemencée d'une infinité d'harmonies potentielles.

Dans cette *substance* étendue *gis*aient les accords en devenir, comme des sujets (*sub-jecta*) réservant l'éveil de leur singularité pour mille éventualités imprévisibles. L'apparence informe et chaotique de cette matière nourricière devrait inspirer les architectes, ne serait-ce que pour conduire à la prise de conscience de l'asservissement dans lequel nous maintenons ces *modes* (à suivre), ces *modèles* (à imiter) et ces *moules* stylistiques dans lesquels nous nous glissons sans même le savoir. Rien ne vient *modeler* une terre fertile, les formes en émergent spontanément car on la laisse respirer. Les contingences les plus diverses peuvent faire éclore ces formes, les faire se dresser (*stō, stare* : être debout –et par extension, *être* : voir note 126). Les accords *sont*, se produisent, au gré des rencontres et selon le contexte –exactement comme se donne la musique–, par la mise en coprésence de musiciens et d'auditeurs dans un lieu favorable.

Oui, pourquoi devrions-nous accepter sans les questionner ces goûts impo-

---

*les concepts sont eux-mêmes aux choses particulières* » p.97 (plus loin, p.99 : « *les concepts [...] contiennent uniquement les formes extraites de l'intuition et en quelque sorte la première dépouille des choses, [...] au lieu que la musique nous donne ce qui précède toute forme, le noyau intime, le cœur des choses* ».

sés qui nous ont été enseignés ou insidieusement inoculés par la prépondérance des images ? Pourquoi adopter un maître-étalon établi par d'autres, par un jeu de mimétisme ou de références croisées et dans une consanguinité généralisée des plus malsaines ? Un étalon est un pieu<sup>126</sup> solidement enfoncé, par l'action de chaque génération, dans une terre niée et piétinée par tous ceux qui veulent se mesurer à ce poteau... Pourquoi ne pas ignorer ce gnomon qui nous dicte une direction et une mesure, et, plutôt, s'intéresser à la terre bouillonnante d'où peut *jaillir* (du mot gaulois \*galjō : bouillir) la nouveauté ?

Peut-être commencer par diminuer l'importance des images, du moins celles qui sont univoques et peu évocatrices. Il faudrait pouvoir remettre en cause toutes ces références qui nous sont suggérées sans possibilité de questionnement, tout ce qui se présente à nous sous forme d'affirmation et non d'interrogation. Pourquoi se laisser souffler des réponses à des questions qu'on n'a même pas formulées soi-même ? Pourquoi ne pas discerner nous-mêmes ce qui nous interpelle et trouver des résonances en nous ? Les réponses n'en seraient-elles pas d'autant plus sincères et éprouvées ?

Il serait bon, de même, que nous prenions tous conscience du déséquilibre qui règne, dans l'architecture, en faveur de l'aspect visuel et purement géométrique des choses. Les aspects thermique, phonique, lumineux, chromatique, tactile, etc. doivent prendre la place qui leur revient pour que le bâti soit en accord avec la variété des sens qui nous constituent ! Pourquoi devrions-nous nous amputer de tout un pan de nous-mêmes, et nous projeter de façon amoindrie sur le monde qui nous entoure ? L'humain n'est-il pas capable de percevoir l'infinité de données qui lui arrivent de façon simultanée de son environnement ?

La musique qui coule en moi en ce moment le prouve : l'art nous permet de faire

---

126 **Étalon** provient des deux sens parallèles qu'a eus *estal* (ou *estel*, manche, poteau, tige), qui provient de *stalo* : 1) le « modèle de mesure » (*stalonnus* en latin médiéval), et 2) « position », à partir de la racine \**stal*, qui évoque dans les langues germaniques l'idée de solidité que représente l'*acier* (*stahl*, *steel*, en allemand et anglais). Cette notion provient de l'ancien germanique *stahal* : « se dresser rapidement ». C'est une racine indoeuropéenne commune, \**steh* (signifiant « se mettre debout, être ferme ») qui a donné *stehen*, *to stand* en allemand et anglais... et *stō*, *stāre* en latin : se dresser, être debout, immobile, solide, inébranlable –ÊTRE.

(La notion d'*étable* à laquelle on peut rattacher l'étalon « cheval » (*establo* en espagnol, *Stal* en allemand, etc.) provient de *stabūla* : l'étable où loge le bétail).

l'expérience d'une totalité, d'une plénitude de sens –sentir notre corps vivre, sentir le temps qui passe sous forme d'émotions, être pleinement là tout en se voyant changer en permanence. Pourquoi l'architecture n'y parviendrait-elle pas aussi ?

### **Introduire la dissonance**

Tels sont, en partie du moins, les enseignements que Dionysos peut apporter à l'architecture : se détacher du modèle, prendre du recul, aborder les choses dans leur totalité. Mais quels seraient ceux d'Apollon, ce dieu des formes accomplies –dieu de la lumière et de la mesure parfaite, à qui les Hellènes confièrent le patronage de l'architecture– ?

Apollon est le dieu de l'apparence, de la beauté, de la stabilité, de la perfection. Il est bien avéré que nous avons besoin, « *pour notre perpétuelle délivrance* » –et Nietzsche nous dit à quel point–, « *de la vision extatique et de l'apparence délectable* » (p.39). Or nul besoin de rappeler combien ces délices sont, en réalité, de doux poisons. Apollon est le dieu des images du rêve humain, qu'il fait défiler avec régularité pour mieux envoûter les hommes. Il est le dieu de l'optimisme, de la sagesse lénifiante, de la croyance béate dans le progrès. C'est l'art dorique (voir ci-dessus p.114) qui l'incarne le mieux, tant l'idéal d'harmonie qu'il représente apaise les esprits les plus tourmentés.

S'agirait-il d'atteindre la perfection de la forme par un *ingenium* absolu des projets architecturaux, autant dans leur création que dans leur construction ? Certes, il convient de porter une attention à tous les détails et de ne pas se laisser déposséder de pans entiers des projets par d'autres intervenants de l'acte de construire. Pourtant, je crains que ce ne soit pas là que l'architecture trouve son salut ! Il conviendrait plutôt de s'interroger sur la raison pour laquelle, au-delà des neuf muses, les Grecs n'attribuaient pas l'ensemble des arts à un seul dieu mais le plaçaient, bien au contraire, sous l'éternelle concurrence d'Apollon et de Dionysos. Ce dernier jouait clairement le rôle de ce que nous nommerions aujourd'hui un contre-pouvoir : un éternel trublion pour l'Etat et l'art doriques, ce « *camp retranché permanent de l'apollinien* » (Nietzsche, p.41). Si l'harmonie utopique que cet Etat tenait à faire régner parmi les citoyens de la *polis* était un mirage, il fallait bien que l'aiguillon dionysiaque intervînt par moments pour les tirer de leur torpeur et leur faire prendre de la hauteur.

« *Il est vrai que l'art n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de cette réalité, placé à côté d'elle afin de la surmonter* » écrit Nietzsche

(*ibid.* p.138), pour qui la tragédie des origines, celle d'Eschyle, est la plus à même de parvenir à « la transfiguration métaphysique » visée par l'art. En quoi peut-on se délecter devant le spectacle de héros ainsi déchirés, devant ces vies ruinées, transfigurées par le mythe antique ? « Comment le laid et le dysharmonique peuvent-ils ici provoquer un plaisir esthétique ? » D'après Nietzsche, c'est le phénomène de la *dissonance musicale* qui permettrait de saisir ce paradoxe : elle aussi provoque une impression de plaisir, quand bien même elle vient rompre l'harmonie lénifiante de l'apollinien. « Dans l'usage musical de la dissonance, n'éprouve-t-on pas cette même volonté d'entendre et ce même désir, simultanément, d'outrepasser l'audible » ?

Il me semble que l'introduction d'une dissonance dans un ensemble lisse et monotone joue ce rôle, salvateur, de réveil des consciences. Elle ré-oxygène l'air, redonne une profondeur au regard, brise la surface trop lisse des images de synthèse, rehausse les couleurs, enrichit le timbre d'un son trop synthétique, relève les saveurs. La dissonance introduit le *singulier* dans l'uniforme : elle est le sel de la vie.

\*

*Le cinquième et dernier mouvement du quatuor n° 8 de Chostakovitch reprend le thème principal décliné au fil de l'œuvre, ainsi que nombre de ses variations thématiques. Nos deux amis sont absorbés dans leurs pensées, absorbés par la musique. Quatre ultimes minutes de musique favorables au retour, pour chacun, sur les idées qu'ils ont maniées pendant ces trois quarts d'heure de concert improvisé —*

\*

c. *L'émergence du singulier*

- **Le musicien** : C'est la fin, me semble-il —
- **L'architecte** : Hélas !
- **Le musicien** : Et nous allons devoir retrouver le tumulte de la ville...
- Un retour à la réalité si violent, après ce délicieux voyage par monts et vaux émotionnels, qui suspend le temps. Une véritable traversée de nos territoires sensoriels et de nos paysages cognitifs!
- C'est vrai, j'ai moi aussi ressenti dans la chair le pathos et le mystère du quatuor pour cordes de Chostakovitch... Et ce fabuleux Adagio du Concerto de Aranjuez !
- Oui... je suis encore comme envoûté ! Et quel intermède, avec Bach ! Si bref et si intense ! C'est étrange comme la musique peut nous ébranler d'une manière viscérale et dans le même temps nous faire transcender la réalité qui nous entoure. Pour ma part, ce « concert » inopiné m'a fait songer à des idées auxquelles je ne crois pas que j'aurais pensé dans un tout autre contexte. Je ne suis d'ailleurs pas sûr de pouvoir me souvenir de toutes ces réflexions. Elles concernaient pourtant ma pratique de l'architecture au plus haut point !
- ... La fulgurance ! C'est le propre de l'art : il est fait d'instantanés insaisissables et miraculeux. Pense au virtuose : si par malheur s'il s'extasie de ce qu'il fait, tout s'écoule, il n'y arrive plus ! De même le funambule, qui doit éviter de penser au péril qui le guette, sans quoi il tomberait ! L'art nous élève au-dessus du monde et nous suspend à un fil ténu qui peut se rompre à tout instant. Je suis ravi d'entendre que la musique t'ait permis de réfléchir à cet autre art qu'est l'architecture... c'est pourquoi je pense que, tout comme le matin on émerge du sommeil avec le cruel pressentiment que ce rêve, encore si précis dans notre esprit, ne tardera pas à s'évanouir si on ne fait pas l'effort de le raconter, tu devrais me confier la primeur de tes pensées avant qu'elles ne s'étiolent. Saisis ce fil qui tombe du ciel tant qu'il est à ta portée !
- Eh bien j'ai notamment pensé à ces paysages que l'art ouvre en chacun de nous : il nous conduit dans un voyage à travers les profondeurs de notre conscience, ces parages oubliés de notre mémoire et de notre identité. Dans le même temps, je m'aperçois combien notre vécu biographique ne serait rien si nous étions seuls, coupés de nos semblables. Je me réjouis qu'une des fonctions principales de l'architecture soit de réunir les hommes sous un même toit : en partageant le fait d'occuper les mêmes lieux, de les habiter, elle leur permet d'établir leur relation au monde.
- Autrement dit, l'art, la musique, l'architecture, nous renverraient aussi bien à

une conscience individuelle qu'à une conscience collective ?

- Oui. Ce qui compte, c'est sentir qu'on a en commun un lien intime avec le lieu, car, inconsciemment, on pressent la possibilité de trouver des harmoniques avec ces personnes avec qui nous partageons les lieux. Qu'ils en aient ou non la même image, soit dit en passant. J'ai aussi réalisé combien la question des représentations a d'importance, quand bien même nous les contrôlons si peu ! Hélas, nous vivons dans un monde qui est plus peuplé d'images que d'êtres de chair, et nous autres architectes portons une part de responsabilité dans cette dérive irrésistible...
- Peut-être la musique pourrait-elle t'aider à te libérer de cette emprise des images ?
- Je n'en doute pas, figure-toi que c'est exactement ce à quoi je songeais pendant les derniers mouvements de Chostakovitch. Nos deux arts ont décidément à apprendre l'un de l'autre ! Qui pour vaincre l'aspect éphémère du temps impérieux, qui pour mieux s'inscrire dans son contexte mouvant ; la musique pour exister par-delà l'éternité du silence, l'architecture pour admettre qu'elle n'est pas faite d'éternité.
- Tu remets en question les dimensions fondamentales dont on dit qu'elles régissent nos deux arts, *le temps et l'espace* !
- Je ne les refuse pas, seulement je pense qu'elles sont tellement imbriquées qu'il convient de les dépasser pour comprendre comment la nouveauté et la vie peuvent émerger de cet amas complexe... Vois-tu, cette courte heure de musique, écoutée dans un lieu qui pourtant m'était plus que familier (et pour cause !), m'a permis de comprendre combien des œuvres comme le Concerto ou le Quatuor sont profondément enracinées dans le contexte qui les voit naître. Madrid ou Dresde, le drame de la guerre est là, tout comme les siècles d'histoire qui l'ont précédé et toutes ces réalités culturelles et géographiques dont les œuvres tirent toute la sève ! Dès lors, pourquoi l'architecture n'en ferait-elle pas de même ? A travers le contexte spatial (et tous les phénomènes cartographiables qu'il contient) coule une substance *temporelle* qui insuffle la vie aux lieux.
- Oui, tout comme la musique est indissociable du *lieu* où elle est jouée. N'est-ce pas pour ressentir l'acoustique de cette noble salle que je tenais à être présent aujourd'hui ? Mais comment l'architecte peut-il convoquer la dimension temporelle dans ses projets – voire même, comment le temps peut-il être au cœur même des projets ?
- Eh bien, probablement, en admettant que leur immuabilité apparente n'est qu'illusoire. Les contextes changent, les personnes, les usages, les valeurs,

les enjeux, et même le climat ! Comme Dresde, Madrid a depuis longtemps pansé ses plaies : la ville que nous retrouverons sitôt franchies les portes de ce théâtre n'a rien de celle que connut Rodrigo, et pourtant la charge émotionnelle du Concierto agit toujours ! La musique n'apporte-t-elle pas la preuve que l'essence qui a généré une œuvre subsiste, actualisée, quand bien même les contextes changent du tout au tout ? Si ce n'était le cas, les considérations stylistiques et autres incompatibilités présumées nous empêcheraient d'apprécier bon nombre de compositeurs ! L'écoute de Chostakovitch m'a notamment évoqué la nécessité de remettre en question ces modèles qui pèsent sur nous...

- Je ne peux qu'être d'accord. Les dissonances du thème principal de ce quatuor sont pour le moins inédites : Ré, Mi<sup>b</sup>, Do, Si. Seconde, tierce, sensible : on tourne autour de la tonique, si près, glissant de note en note, avec lenteur, lourdeur. Les notes sont comme écrasées, laminées, étirées. Elles geignent et se répandent en dissonances d'une manière qui n'a pas d'égal. Ce thème ne ressemble à aucun autre, Chostakovitch n'a pas cherché à s'inscrire ni à s'inspirer dans les manières de composer du XX<sup>ème</sup> ni dans la tradition russe. Cette œuvre n'est le fruit que de la conjonction de la présence –en un lieu accablé par l'histoire– d'un compositeur ému par ce spectacle, de son vécu biographique singulier, de son infinie sensibilité, mais aussi de contingences plus prosaïques : son âge avancé, ses connivences avec un quartet de musiciens à qui il pouvait soumettre l'œuvre à peine écrite, etc.
- Et ne penses-tu pas que les dissonances sont autant de portes qui s'ouvrent sur des mondes mystérieux, inconnus, insondables, *inouis* ? L'intensité émotionnelle que portent celles-ci semble incommensurable. Comme si chacune de ces notes avait la capacité de concentrer en elle toute la charge émotionnelle dont le compositeur n'a été qu'un vecteur éphémère. Ce sont ces notes qui attirent et diffusent le pathos, ne crois-tu pas ? En elles il mûrit, enfle, jusqu'à ce que sonne son heure et qu'il soit relâché, qu'il déborde, se déverse. Afflux, reflux. Concentration, dilatation –ces notes-là palpitent !
- Assurément, et en concentrant ainsi toute la charge portée par l'œuvre, ces notes apparaissent comme ce qu'elles sont : des points singuliers qui concentrent tout le potentiel de l'œuvre. L'écoute de Chostakovitch m'a suggéré des idées similaires, figure-toi (voir ci-dessus p.106). J'ai soudainement compris combien la course des notes (de mesure en mesure, de phrase en mouvement) doit *aux silences* le fait qu'on entende les notes comme des points distincts : c'est le silence qui révèle le son. Une note, aussi ténue et homogène soit-elle, n'apparaît comme un « point sonore » que parce qu'arrivée à ses



limites elle se renverse : son intérieur (sonore) devient son enveloppe externe (silencieuse), elle devient une non-note, du silence. Sens-tu l'intensité de ces échanges d'énergie en périphérie du point, ou de la note ? Le point concentre un tel potentiel expressif que cette énergie se masse sur son pourtour, prête à jaillir. C'est *la vie* qui gravite et virevolte aux vibrantes limites du point...

- Tu me fais songer au concept de « singularité » tel que le décrit le mathématicien René Thom : « *le moyen de subsumer en un point toute une structure globale*<sup>127</sup> ». Aussi immatériel et insaisissable soit-il, le point est un résumé de tout ce qui le rattache au monde : son entour matériel, son contexte temporel, les valeurs qui le portent, les énergies qui le génèrent, les lignes de force, les tensions, inflexions, émotions, etc. qui animent le système dans lequel il s'inscrit. Oui, le point est mathématiquement insaisissable, mais les émergences dont il est à l'origine permettent de le pressentir et de l'appréhender. L'essence d'un lieu, sa singularité, sont aussi immatérielles que le point mathématique, mais la vie qui y prend racine permet de les percevoir.
- Et donc, si je te suis bien, les choses dont on pressent un lien fort avec leur contexte sont, en fait, une concrétisation de cette essence impalpable ?
- Oui, ce ne sont pas des liens d'allégeance spatiale ni temporelle, mais plutôt des connexions de l'ordre de la vitalité, des vigueurs en latence, des valeurs, des vérités. Connais-tu cet admirable passage dans lequel Heidegger évoque un temple grec érigé sur une colline<sup>128</sup> ? « *C'est précisément l'œuvre-temple qui dispose et ramène autour d'elle l'unité des voies et des rapports dans lesquels naissance et mort, [...] endurance et ruine donnent à l'être humain sa destinée. Sur le roc, le temple repose sa constance, [...] Sa sure émergence rend ainsi visible l'espace invisible de l'air* ». Le temple, émergence d'un point signalé sur la colline par un augure, concrétise les énergies sous-jacentes de son univers singulier. A l'architecte de les pressentir pour leur donner vie, fût-elle éphémère. Ces énergies demeureront et d'autres sauront les mettre au jour.

---

127 René Thom, in « *Prédire n'est pas expliquer* », (Eshel, 1991) Flammarion - Champs Sciences, Paris, 2009, p.23

128 Martin Heidegger, in « *L'origine de l'œuvre d'art* », in « *Chemins* », Gallimard, Paris, 2009, p.44

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## OUVRAGES THEORIQUES

Body, Memory, and Architecture, Kent C. **Bloomer** and Ch. W. **Moore** – Yale University Press, New Haven and London, (1977) 1979

L'erreur de Descartes, Antonio R. **Damasio** – Odile Jacob, Paris, (1994) 2010

Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Georges **Didi-Huberman** – Editions de Minuit, Paris, 1992

Vérité et méthode, Hans-Georg **Gadamer** – Seuil, Paris, (1960) 1996

Esthétique, Georg Wilhelm Friedrich **Hegel** – (trad. française de 1953), PUF, Paris, 2010

Chemins, Martin **Heidegger** – Gallimard, Paris (1949) 2009

Méditations cartésiennes, Edmund **Husserl** – Vrin, Paris (1947) 1992

Sur le théâtre de marionnettes, Heinrich **von Kleist** – Sillage, Paris (?) 2010

L'Œil et l'Esprit, Maurice **Merleau-Ponty** – Gallimard, Paris, (1964) 2010

La naissance de la tragédie, Friedrich **Nietzsche** – Gallimard, Paris, (publ. originale 1872, trad. fr. 1977) 2010

La signification dans l'architecture occidentale, Christian **Norberg-Schulz** – Mardaga, Bruxelles, (1974) 1977

Pensées, Blaise **Pascal** – éd. de Ph. Sellier, Classiques Garnier, Paris, (1670) 1999

La haine de la musique, Pascal **Quignard** – (Calmann-Lévy, 1996) Gallimard, Paris, 2010

Musique, Michel **Serres** – Le pommier, Paris, 2011

Eupalinos, Paul **Valéry** – Gallimard, Paris, (1945) 2008

## ARTICLES

Tempéraments musicaux et mathématiques, Patrice **Bailbache** – hébergé sur le blog de l'auteur

Architecture et musique, Daniel **Charles** – Encyclopédie Universalis

Qu'est-ce qu'une église, Anne-Françoise **Leurquin** – in CASAinfo n°31, Nov. 1991

Gnomon, les débuts de la géométrie en Grèce, Michel **Serres** – extrait d'Éléments d'Histoire des Sciences (Paris, Bordas, 1986), hébergé sur www.archipress.org

Modes Musicaux, Tran **Van Khê** – Encyclopédie Universalis

Structures sonores et structures de l'espace: musique et architecture, Fritz **Winckel** – in revue « Musique et Cultures Musicales », éd. Cultures, Unesco, Paris, 1974

## LITTERATURE ET POESIE

Ficciones, Jorge Luis **Borges** – Alianza Editorial, Madrid (1944) 2007

El acoso, Alejo **Carpentier** – Alianza Editorial, Madrid (1956) 2004

Alice's Adventures in Wonderland, Lewis **Carroll** – (Oxford, 1865) Giunti Classics, Florence, 2002

Cien años de soledad, Gabriel **García Márquez**, –....

Le théorème du perroquet, Denis **Guedj** – Ed. du Seuil, Paris, 1998

The essential Tales and Poems, Edgar Allan **Poe** – Barnes and Noble Classics, New York, 2004

Poésie perdue, Paul **Valéry** – (poèmes en prose des Cahiers, réunis par Michel Jarrety), Gallimard, Paris, 2000

Concertando

-600 | -400 | -200 | 0 | 200 | 400 | 600 | 800 | 900 | 1000 | 1100 | 1300 | 1200 | 1400 | 1500

ARCHITECTURE

Vitruve

Alberti

Da Vinci

PEINTURE

LITTÉRATURE

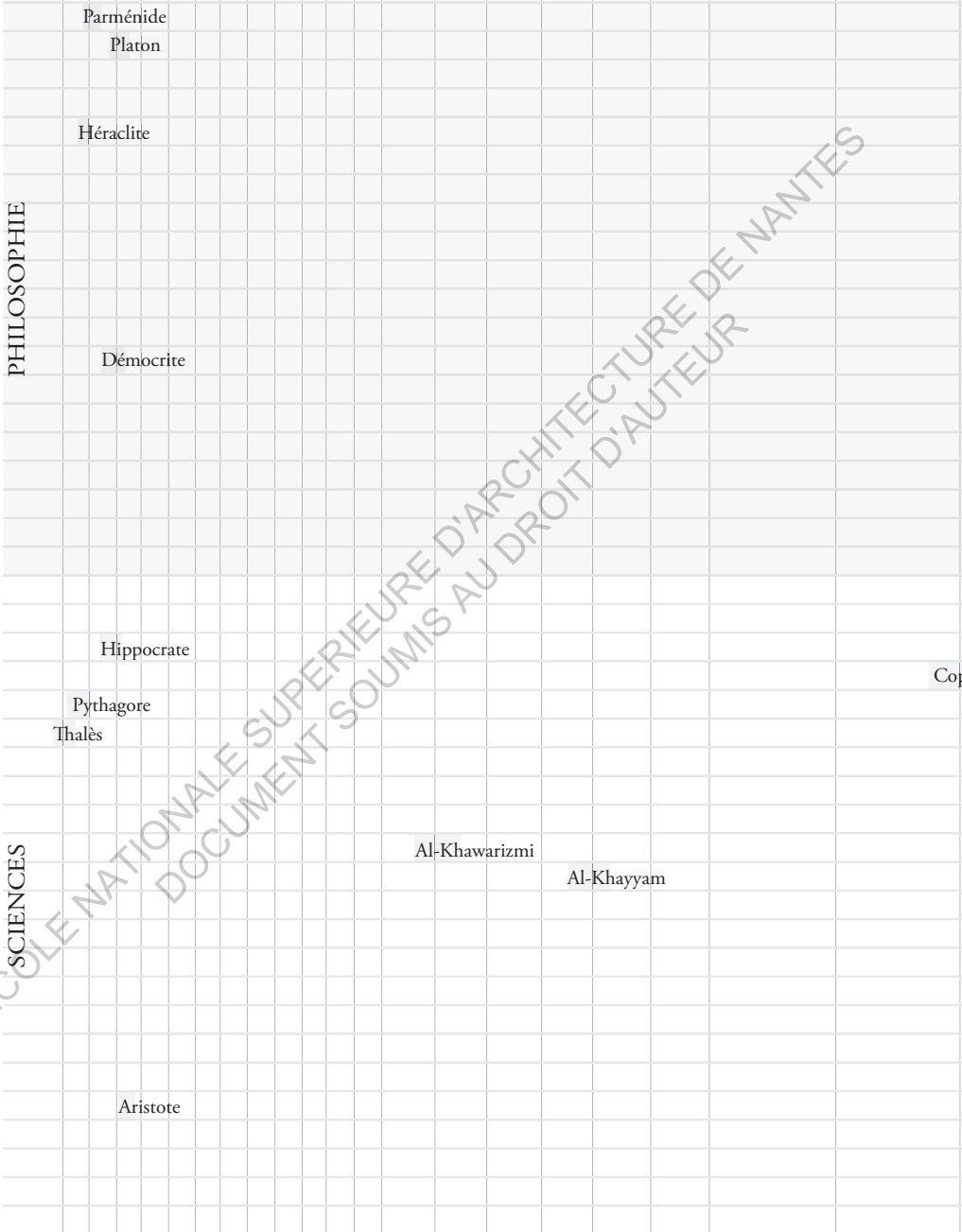
MUSIQUE

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

	1600	1700	1800	1900	2000	PAGE
				Kahn		36
				Le Corbusier		36, 96, 114
				Riegl		41
				Giedion		48
				Ando		49
						49
						49
ci						53, 114, 165
		Laugier				111
		Goya				38
			Cézanne			91
			Kandinski			105
			Rimbaud			38
			Dickinson			39
		Rousseau				56
				Valéry		61, 152
				Eco		64
				García Márquez		79
				Borges		82, 125, 131
				Quignard		85
			Kleist			103
				Pessoa		112
				Proust		124
				Carroll		125
Shakespeare						137
					Sartre	148
			Berlioz			14
		Bach				24, 100
				Bartok		26
		Haendel				27
				Ravel		35, 79
			Chopin			36
				Debussy		36
				Dvořák		38
			Paganini			39
				Charles		39, 71
				Rodrigo		39, 77
				Davis		80
	Scarlatti					99
				Chostakovitch		100, 167
				Yepes		153

Concertando

-600 | -400 | -200 | 0 | 200 | 400 | 600 | 800 | 900 | 1000 | 1100 | 1300 | 1200 | 1400 | 1500





	1600	1700	1800	1900	2000	PAGE
						29
						29
			Kant			38, 129
				Nietzsche		38, 134, 167
						39, 127
	Pascal					46, 58, 79
				Spengler		66
				Heidegger		81, 175
				Benjamin		82, 106
					Didi-Huberman	82, 127
				Husserl		88, 126
				Begson		105
						108
				Jankelevitch		123
	Descartes					127
					Girard	150
					Gadamer	.....
			Hegel			.....
					Serres	.....
					Merleau-Ponty	.....
	Bruno					52
	Galilée					52, 112
						52, 99
Bernic						53
						53
						53
	Kepler					53, 65
		Castel				56
		Newton				57, 65
						58
						58
	Descargues					58
				Cantor		58
				Klein		58
	Leibniz					58, 123
					Mandelbrot	58, 125
					Thom	58, 79, 80
					Damasio	59, 131
						102, 109
			Chladni			116
					Goedel	125
				Frege		125
				Darwin		125

**I. GÉNÉALOGIE** p. 9

**1. Des liens fraternels entre architecture et musique**

- a. *Naissance et développements parallèles* p. 13
- b. *Premiers pas* p. 15
- c. *L'évolution de la liturgie* p. 19
- d. *Musique modale, musique tonale* p. 22

**2. Flux et renouvellement**

- a. *Thème et variations* p. 33
- b. *Les flots de la musique* p. 38
- c. *L'arabesque* p. 40

**3. Harmonie et rapports**

- a. *Structure et ornement* p. 45
- b. *Le statut du corps humain* p. 47
- c. *« l'harmonie des rapports qui se laissent rapporter à des nombres »* p. 52
- d. *D'Euclide aux mathématiques de l'aléatoire* p. 56

**4. Les écueils de « l'esthétique comparée »**

- a. *Des points communs certains* p. 61
- b. *Fétichisme et naïvetés* p. 64
- c. *L'écriture* p. 68
- d. *Le problème des dimensions fondamentales* p. 70

**II. L'ENRACINEMENT CHARNEL DE L'ART** p. 75

**1. L'aura temporelle des œuvres d'art**

- a. *Fixer le contexte et le restituer* p. 77
- b. *Miracle et ficelles* p. 81
- c. *Tonalité et tonus* p. 87

## 2. L'expérience physique

- a. *Les risques du tout visuel* p. 90
- b. *Réhabiliter le corps et les sens* p. 92
- c. *Une question de température?* p. 96

## 3. Figures

- a. *Limites* p. 100
- b. *Points* p. 105
- c. *Formes* p. 108
- d. *Mesures* p. 110
- e. *Résonances* p. 133

## III. MÉMOIRE ET IDENTITÉ p. 121

### 1. L'appel au voyage des résonances

- a. *La simultanéité* p. 123
- b. *L'imaginaire* p. 128
- c. *La conscience de soi* p. 134

### 2. L'expérience partagée

- a. *L'empathie* p. 141
- b. *Des hommes sous un toit collectif* p. 146
- c. *Images* p. 153

### 3. Le musicien et l'architecte

- a. *Les sirènes de l'amnésie* p. 162
- b. *Dionysos et Apollon* p. 167
- c. *L'émergence du singulier* p. 172

## BIBLIOGRAPHIE p. 178

## INDEX p. 180

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## ILLUSTRATIONS

p. 31, photographie de la nef de San Marco, Venise : image Wikipédia.

p. 42, tableau de Goya : photographie Wikipédia.

p. 59, détail d'ornementation en stuc, palais de la Alhambra, Grenade, *photographie personnelle*.

p. 86, 89, 98, « personnifications », dessins personnels, *plume et encre*.

p. 140, illustration tirée de ma réflexion de Licence sur le thème du cheminement (couverture), tableau personnel, *huile sur contreplaqué*.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE NANTES  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR