



HAL
open science

Le théâtre des âges, une architecture du temps

Clément Roby

► **To cite this version:**

Clément Roby. Le théâtre des âges, une architecture du temps. Architecture, aménagement de l'espace. 2018. dumas-02289371

HAL Id: dumas-02289371

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02289371>

Submitted on 16 Sep 2019

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.

Le théâtre des âges

Une architecture du temps

Clément Roby

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE VERSAILLES
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LAuteur

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

Le Temps. «Ce mot, quand nous le prononçons, nous en avons, à coup sûr, l'intelligence et de même quand nous l'entendons prononcé par d'autres. Qu'est-ce donc que le Temps ? Si personne ne m'interroge, je le sais ; si je veux répondre à cette demande je l'ignore». Cet énoncé, tiré des *Confessions* de St Augustin, exprime à merveille la frustration à laquelle l'Homme est confronté quand il tente de conceptualiser le Temps. Personnellement, je n'ai jamais réussi à me résoudre à cette fatalité. Comment le pourrait-on ? Aussi ai-je commencé à m'intéresser au sujet avec attention, d'abord d'un point de vue scientifique, pour tenter d'appréhender le concept en tant que tel, puis ma curiosité m'a menée vers d'autres champs disciplinaires. C'est donc tout naturellement que l'architecture est entrée en jeu. Néanmoins, la plupart des ouvrages concernant le sujet, du moins à ma connaissance, parlent plus souvent du Temps à travers l'histoire de l'architecture que de la relation directe qu'il établit avec cette dernière. C'est donc pour tenter d'en apprendre davantage sur la question que j'ai entrepris le travail de recherche qui a conduit à l'écriture de ce mémoire...

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

SOMMAIRE

De la désynchronisation des Temps	9
KAIPOΣ	13
1. De la naissance d'un devenir	17
2. De la succession des devenirs	31
ΧΡΟΝΟΣ	45
3. De la manifestation du Temps	49
4. De la concordance des Temps	63
AION	77
5. De l'épure de l'architecture	81
6. De l'architecture ouverte	95
Des amoureux du Temps	111
<i>Bibliographie</i>	115
<i>Remerciements</i>	117

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

De la désynchronisation des Temps

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

Le Temps permet le « mouvement du réel ». Telle est la définition la plus simple que nous pourrions faire du concept. En effet, quelque soit la compréhension que l'Homme a pu avoir de la notion au fil des siècles, c'est toujours cette dimension *dynamique* du Temps qui domine. D'Aristote à Einstein en passant par Newton, tous sans exception nous parlent du Temps à travers la notion de *mouvement*, c'est dire si elle est essentielle. Mais pourquoi le mouvement ? Parce que mouvement signifie changement, et le changement est ce qui permet au monde d'évoluer...

Nous ne le savons que trop bien, puisque tout comme le monde qui nous entoure, nous sommes soumis à son action. Seulement, pas toujours de la même manière... Ce n'est pas pour rien qu'Einstein parle de relativité, le Temps s'offre à nous de manière singulière, presque personnelle, au point que l'on finit parfois par se demander s'il n'en existe pas plusieurs. Il suffit de se rendre en ville pour le comprendre. Tout n'est qu'effervescence, anarchie, difficile de croire que tout évolue dans le même Temps. Et si ce n'était pas le cas ? Et si cette apparente désynchronisation urbaine que nous ressentons quotidiennement était justement révélatrice d'une multitude de temporalités ? Mais dans ce cas comment les identifier ? S'agit-il de simples perturbations, des variations autour d'un Temps unique, ou véritablement de Temps différents ?

La pensée grecque¹ est très intéressante à ce sujet. En effet, ces derniers sont les premiers à supposer que le Temps peut prendre plusieurs formes. Aussi distinguent-ils le *chronos*, le *kairos* et l'*aïon* comme autant de visages possibles du Temps ; chacun d'entre eux étant à la fois unique et dépendant des autres. Le premier, *chronos* est le Temps comme durée, parfaitement quantifiable. Le second, *kairos* qualifie l'instant, un moment précis dans le Temps. Le troisième enfin, *aïon* correspond à l'Eternité. A eux trois ils constituent le *Chronos*, le Temps comme concept, absolu.

¹ de l'époque archaïque, soit entre le VIII^{ème} et le V^{ème} siècle av. JC.

Trois Temps au lieu d'un seul. Trois façons différentes d'interagir avec le monde. Et si nous reprenions ces trois concepts pour interroger la question du Temps et de sa relation à l'Architecture ?

C'est précisément ce que nous allons tenter de faire dans ce mémoire. Rappelons-le, l'ambition est avant tout de comprendre de quelle manière s'articule leur relation. Comment le Temps influence-t-il l'architecture ? Comment contribue-t-il à son évolution ? à sa sauvegarde ? Quel est son impact dans la vision que nous avons de cette dernière ? Autrement dit :

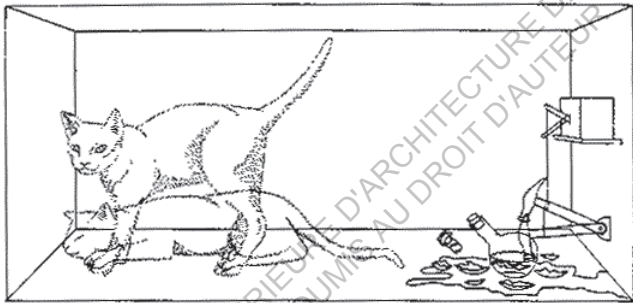
De quelle manière le Temps participe-t-il aux métamorphoses de l'architecture ?

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

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

ΚΑΙΡΟΣ

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



L'expérience du chat, Schrodinger

Au même titre que le *chronos* et l'*aïon*, le *kairos* constitue une dimension à part entière du Temps, selon les philosophes de l'époque archaïque. Dans la mythologie il est personnifié par le dieu éponyme, décrit comme étant une divinité nue, exclusivement identifiable par la touffe de cheveux située à l'avant de son crâne. Le mythe stipule que lorsque ce dernier se situe à notre portée, trois événements peuvent se produire : soit on ne le voit pas, soit on l'aperçoit mais l'on n'agit pas, soit on tend la main et ainsi l'on « saisit l'occasion aux cheveux » (καίρος αρπάζειν).

Le moment opportun. C'est donc là la définition que l'on peut tirer de la légende. On comprend alors que contrairement au *chronos*, essentiellement quantitatif, le *kairos* se distingue de la durée pour qualifier le moment. Si le *chronos* est ΔT l'intervalle, le *kairos* correspond quant à lui à T l'instant. Mais cette simple dimension temporelle ne saurait suffire pour décrire le concept. En effet, le *kairos* est une conception du temps relative à l'action. Ne tolérant ni le retard ni l'hésitation, il ne se laisse saisir que par l'observateur suffisamment éclairé et conscient pour identifier le moment de l'action. Cet « instant d'inflexion » nous informe alors sur ce qui préfigure le *kairos* : la décision. C'est cette dernière qui figera le résultat. Le *kairos* prend alors un caractère définitif, conditionnant tant la réussite que l'échec. Cette idée s'illustre notamment dans le domaine médical (signifiant la décision du médecin) ou encore artistique (signifiant le moment où l'artiste fait basculer le devenir de l'œuvre) mais c'est en philosophie qu'elle prend tout son sens.

Le temps kairologique. C'est Martin Heidegger qui suggère cette interprétation. En effet il associe le concept de *kairos* à son concept de *Dasein* (comprendre *présence de l'être*) pour définir une « temporalité propre »¹. Pour ce dernier, le *temps kairologique* est alors un temps authentique (celui de la décision²) permettant au *Dasein* de se soustraire de sa dimension

¹ d'après Michel Haar.

² également nommée « *résolution anticipante* » chez Heidegger.

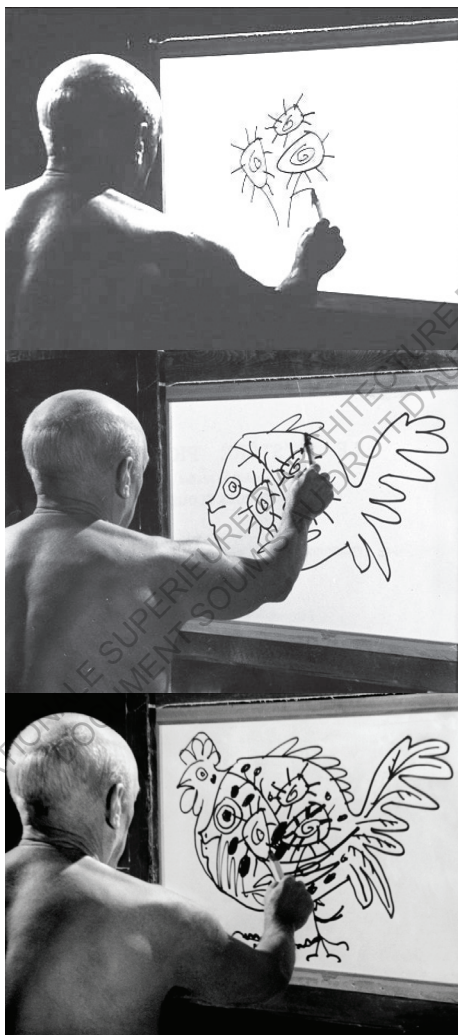
ontique en devenant un « pouvoir-être ». En ce sens le *kairos* traduirait ainsi « une pure possibilité d'être qui demanderait constamment d'être renouvelée »³. Cette parenthèse quelque peu ésotérique nous apporte ainsi une vision complémentaire du *kairos*, celle d'un temps de tous les possibles figurant le passage instantané de l'indétermination à l'observation d'une décision.

Le kairos architectural. Comment pourrait-on traduire le concept de *kairos* en architecture ? C'est l'idée que nous tenterons d'exprimer dans ce chapitre. Il est important de noter ici que l'ambition n'est non pas d'en tirer une interprétation totale, ce qui serait vain sachant que le concept même tente d'échapper à toute définition, mais plutôt de tâcher de comprendre de quelle manière la notion de *kairos* s'exprime en architecture. Nous avons vu précédemment que le *kairos* est avant tout un temps des *circonstances*, un temps du choix et de l'action illustrant à chaque instant un *pouvoir-être* vacillant perpétuellement entre deux *dénouements*. En architecture c'est donc surtout durant la phase de conception, démarche itérative où le projet se fait et se défait continuellement, qu'il est intéressant de convoquer la notion de *kairos*. Nous tâcherons donc dans un premier temps d'identifier quels mécanismes, conscients ou inconscients, favorisent l'apparition du *kairos*, avant de nous intéresser au processus réflexif engagé par l'architecte dans la compréhension du phénomène.

³ d'après Françoise d'Astur, *Heidegger et la pensée à venir*, p230, J.Vrin 2011.

1. De la naissance d'un devenir

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



-Figure 1 : Phases du dess(e)in de l'artiste, *Le Mystère Picasso*, H-G.Clouzot, 1956

Dans l'Art en général et en architecture en particulier, l'un des moments privilégiés du *kairos* est celui de la conception. C'est durant cette période essentielle que le concepteur alimente ses ambitions, avançant à tâtons dans le monde des idées ; perpétuellement tiraillé entre le désir d'aboutir à une œuvre complète capable de susciter l'émoi, et la peur irrésistible de se perdre durant l'élaboration de son dessein. Dessein souvent pensé et nourri de multiples inspirations, cela même avant que le créateur ne démarre son ouvrage. Ce ne sera pas cet événement premier que nous analyserons aujourd'hui. Nous nous intéresserons au contraire aux revirements de situation inattendus, souvent bien plus féconds que l'idée originelle, qui fond de l'œuvre artistique non plus l'expression d'un devenir unique, mais d'une succession de devenirs en puissance. Vous l'aurez compris, ce sont ces événements ponctuels mais décisifs que nous appellerons *kairos*.

Mais par quoi ces occurrences sont-elles provoquées ? Comment en prendre conscience, les reconnaître ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans le chapitre qui suit.

L'apparition du *kairos*

Nous l'avons vu, le *kairos* est assimilable à un basculement dans le processus créatif, une réforme. Il remet en question le travail précédemment établi et fait ainsi se succéder un tableau à un autre. La transition est définitive, puisqu'elle procède d'une destruction¹ ; aussi la responsabilité du décideur est considérable. Mais si décision il y a, c'est qu'événement il y a eu. Dès lors nous sommes en droit de nous poser les questions suivantes : comment naît l'occasion ? et surtout, qui est responsable ?

¹ en faisant le choix d'agir, on détruit inéluctablement l'autre possibilité (ne rien faire).

Le principe de cause à effet est particulièrement difficile à identifier le cas échéant. Néanmoins deux options s'offrent à nous : la *contingence* ou la *posture déterministe*.

La première est synonyme de hasard, elle « implique l'admission d'une cause indéterminée, n'expliquant pas plus un effet qu'un autre »². Cette hypothèse suppose donc que l'apparition de l'occasion est indépendante du créateur, elle survient naturellement, nourrie discrètement par des causes non identifiables, qui n'ont pas nécessairement de liens entre elles.

La seconde, en revanche, propose une explication plus subtile. En effet, la posture déterministe suppose que tout événement antérieur à l'apparition du *kairos* fait partie d'un enchaînement logique de causes et de conséquences qui mène à ladite occurrence. Une sorte d' « effet papillon » sur le long terme dont les répercussions s'incarnent par moment à l'occasion de *kairos* qui rectifient le dessein. Ainsi le créateur peut parfaitement être responsable de l'apparition d'un *kairos*, sans en avoir nécessairement conscience. Si nous prenons la performance de Picasso (voir figure 1) dans le *Mystère de Picasso* de Clouzot, par exemple ; l'artiste jette sur la toile des ingrédients successifs qui vont progressivement s'accomplir dans son esprit pour finalement s'incarner en *kairos*. Il ne le sait pas encore mais ce qui s'annonce comme un bouquet de fleur deviendra bientôt un poisson, puis un coq, mais c'est une autre histoire...

Libre à chacun de valider ou invalider l'une ou l'autre de ces possibilités. Ce qu'il est essentiel de comprendre en revanche, c'est que ce moment de genèse, cette « convocation » du *kairos* ; qu'elle provienne d'un heureux hasard ou d'une suite d'événement déterminants, *échappe* au contrôle de l'artiste-concepteur. Certes, il peut tâcher de mettre en place un milieu propice à l'apparition du *kairos*, (nous étudierons d'ailleurs les modalités

² d'après Alfred Fouillé, dans *l'Esquisse d'une interprétation du monde*, Felix Alcan, 1913.

de mise en œuvre d'une telle situation dans le chapitre suivant), mais il ne peut en aucun cas prévoir à l'avance le *moment* du *kairos*. Il ne peut que le reconnaître quand il se présente, éventuellement...

« Attraper l'occasion aux cheveux »

Nous venons d'identifier les causes possibles du *kairos*, celles qui font que l'occasion apparaît, mais n'oublions pas que le *kairos* demande avant tout d'être *découvert*. En effet, le véritable sens de ce « moment opportun », c'est justement d'être saisi (par l'observateur attentif). Dès lors une nouvelle question se pose : Comment le créateur identifie-t-il le *kairos* ? Comment prend-il conscience que l'*occasion* se présente ?

Précédemment nous évoquions le rôle du hasard dans l'apparition du *kairos*. La *Sérendipité* ou « occasion heureuse » peut donc d'une certaine manière être assimilée à un type de *kairos*. Ce terme, tiré de l'anglais « Serendipity »³ est défini par Robert King Merton comme suit : il s'agit d'une « découverte par *chance* et *sagacité* de résultats pertinents que l'on ne cherchait pas, se rapportant au fait assez courant d'observer une donnée inattendue, aberrante et capitale qui donne l'occasion de développer une nouvelle théorie ou d'étendre une théorie existante »⁴. Cette idée est notamment récurrente en épistémologie pour expliquer la genèse de certaines théories scientifiques mais elle-peut parfaitement s'appliquer au milieu artistique et en l'occurrence à l'architecture. Ce qui nous ramène à notre questionnement initial : comment identifie-t-on un *kairos* ? Merton donc, quand il définit ce *kairos particulier* qu'il appelle *Sérendipité*, parle de *chance* et de *sagacité* comme instruments du discernement. Il serait peut-être plus juste de parler d'*intuition*.

³ concept forgé par Horace Walpole.

⁴ dans *Eléments de théorie et de méthode sociologique*, p45, Plon, 2^e édition, 1965.

Dès lors, une nouvelle question se pose, et elle est légitime : qu'est-ce que l'intuition ?

Intéressons nous un instant à l'étymologie du terme. Il vient de latin « *intuitio* ». Ce même mot se décompose en trois termes distincts : « *in* » (de dedans) « *tui* » (jaillit) « *tio* » (vers l'extérieur). Si l'on traduit littéralement, l'intuition correspond alors à ce qui jaillit de l'intérieur vers l'extérieur. Cela revient à dire qu'elle provient du corps (et non de l'environnement) et suggère, d'une part, qu'elle est intimement liée au domaine du sensible, nos sentiments, nos sensations et, d'autre part, qu'elle est le produit d'une démarche inductive et non déductive.

Prenons un instant pour interroger la pensée philosophique sur le sujet. Celle de Nietzsche, notamment, met précisément en avant cette dimension *sensible* chez l'Homme. Il distingue en effet le corps comme étant LA « *Grande raison* »⁵ par opposition à l'esprit ou « *petite raison* ». Pour lui, toute connaissance proviendrait de la *sensibilité* dans la mesure où le monde tel que nous le percevons, et donc le connaissons, n'est finalement qu'une perspective éminemment personnelle, essentiellement basée sur des données empiriques : nos *sentiments* et nos *représentations*. Cela suggère que l'intuition s'appuie donc, elle aussi, exclusivement sur des données empiriques ; qu'elle « fournit (simplement) des indices qui donnent à l'expert un accès à une information stockée dans sa mémoire, et (que) cette information, à son tour lui donne la réponse »⁶. En somme, l'intuition ne serait en fait qu'une forme de « *reconnaissance* ».

Ainsi la « saisie du *kairos* » s'identifierait alors comme une projection sensible de l'artiste-concepteur dans son œuvre. Un moment d'inspection et d'introspection semi-conscient qui lui suggère implicitement une nouvelle vision de son travail en cours, et le met dans l'obligation d'agir,

⁵ dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1891.

⁶ d'après Herbert Simon, dans *Système 1/Système 2, les deux vitesses de la pensée* de D.Kahneman, p286, Flammarion 2012.

ou plutôt réagir. Toutefois cette définition n'est que partielle. En effet, si l'on se réfère au mythe fondateur qui nous a aidé à définir le concept de *kairos*, il est clair que la « saisie du *kairos* » ne peut être opérée que par un « expert ». Cela sous-entend l'idée d'une conscience du monde plus vaste que celle permise par la définition du sensible nietzschéen.

L'Émergence

Rappelons-le, le *kairos* est *volage*. On ne peut ni prédire son apparition, ni prévoir ses effets. C'est d'ailleurs précisément pour ces raisons que le *kairos* est un temps, ou plutôt un *moment*, si unique et que celui qui est invité à le rencontrer, si chanceux. Nous l'avons vu, seuls ceux qui font preuve d'*intuition* le sont. Mais bien que nous ayons établi cela, nous sommes toujours confrontés à un mystère : qu'est-ce qui *détermine*⁷ le *kairos* ? Si comme nous l'avons observé avec Nietzsche, l'Homme est limité dans sa connaissance et sa compréhension du monde par sa propre existence, comment alors peut-il surpasser sa condition et ainsi devenir « expert » ? Non, nous ne parlerons pas du *surhomme*⁵...

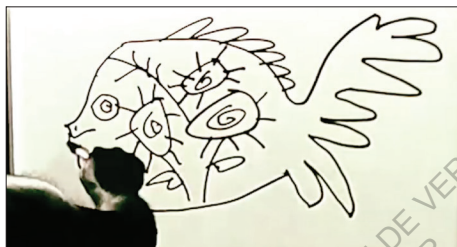
La réponse est ailleurs. Elle se trouve dans l'idée d'*émergence*. Autre notion philosophique du XIX^{ème} siècle, elle se définit ainsi : « il est dit d'une propriété qu'elle est émergente si elle découle de propriétés fondamentales tout en demeurant nouvelle ou irréductible à celles-ci »⁸. En d'autres termes, la naissance d'une émergence équivaut à la naissance d'une cohésion, d'une unité globale ne pouvant pas nécessairement être expliquée à partir de ses constituants. (L'exemple le plus immédiat est la conscience, considérée comme une propriété émergente du cerveau). En l'occurrence, à défaut de nous permettre de le comprendre, cela nous permet d'accepter le « mystère » du *kairos*, une propriété émergente de la création ?

⁷ comprendre « obtenir la connaissance ».

⁸ d'après O'Connor et Wong, « Emergent properties » dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, introduction, 2012.

Ainsi, si nous devons redéfinir le *kairos* à la lueur de cette nouvelle découverte qu'est le phénomène d'*émergence*, il ne se résumerait plus seulement à une « intuition sensible » mais s'apparenterait plutôt à ce que nous pourrions appeler un « état de conscience panoptique » ; c'est à dire, un bref instant de lucidité qui met en lumière l'ensemble du système de pensée qui sous-tend la création, et permet, de fait, à l'artiste-concepteur de reformuler les problématiques en jeu et ainsi réorienter son œuvre vers un nouveau devenir...

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



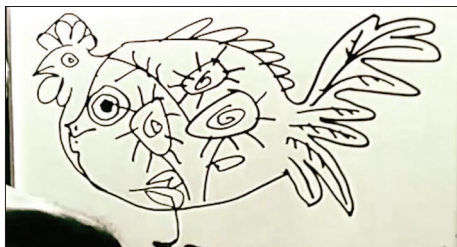
...



...



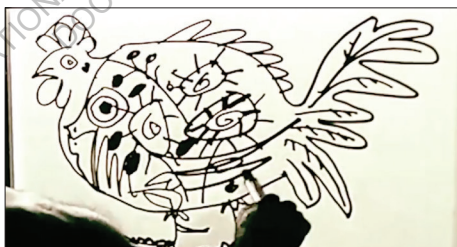
kairos 1 (premiers traits du coq)



...



...



kairos 2 (premiers traits du visage)



...



...



kairos 3 (apparition de la couleur)

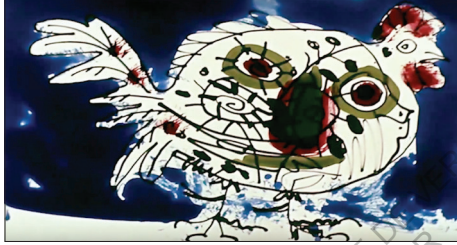


...



...

*kairos 4 (formation du visage)*



...



...



kairos 5 (remplissage du visage)



...

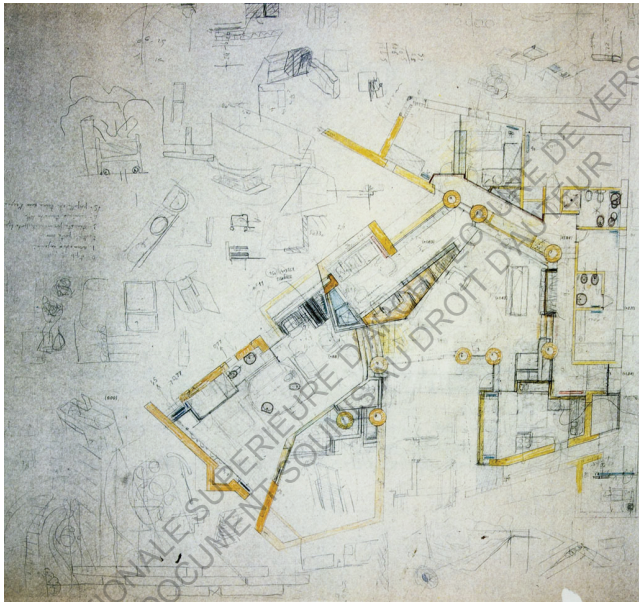


...

*kairos 6 (fin de l'oeuvre)*

2. De la succession des devenirs

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



-Figure 2 : Esquisse de projet, Carlo Scarpa

L'apparition d'un nouveau devenir. Voilà le présent que le créateur avisé reçoit du *kairos*. Nous venons tout juste de détailler les modalités d'apparition et de reconnaissance de ce moment fugace, il est temps à présent d'en expliquer l'intérêt. Si la question peut sembler absurde au premier abord, elle est néanmoins nécessaire. En effet, si le *kairos* peut être considéré comme un bienfait pour le créateur attentif, il peut cependant s'avérer chaotique pour celui qui se laisserait prendre à son jeu. Et c'est précisément la maîtrise de ces *occurrences successives* qui déterminera ou non la qualité du dessein. En effet, le créateur expérimenté ne se contentera pas d'un seul *kairos* mais tentera au contraire d'en convoquer plusieurs, au cours d'un processus itératif maîtrisé.

Mais comment faire du *kairos* un instant essentiellement productif pour l'œuvre en cours ? Comment mettre en place et, surtout, maîtriser ce processus plein de promesses ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans ce second chapitre.

Apprivoiser le(s) *kairos*

Nous avons conclu la première partie de notre exposé sur le *kairos* en définissant cet événement comme une *émergence*. Nous avons également parlé de « mystère du *kairos* » pour qualifier d'une part son aspect *irréductible*¹ et d'autre part son *imprévisibilité*. Mais si l'artiste-concepteur est incapable ni d'expliquer le fonctionnement du *kairos*, ni d'en prévoir l'horaire, comment peut-il alors espérer en devenir le maître ?

Pour répondre à cette interrogation, nous nous intéresserons ici au moment très ponctuel de la *décision* ; cet instant clé du *kairos* qui figurera le fameux *devenir* du dessein. C'est en effet à cette occasion précise que le créateur

¹ signifiant notre incapacité à expliquer ce phénomène exclusivement à partir de ses *constituants*.

engage finalement sa responsabilité et prend définitivement la direction du *kairos*. Comment ? En y immiscant une *intention*. Si précédemment son *intuition* lui avait permis d'identifier et de s'emparer du *kairos*, seules ses *intentions* permettront de diriger² son travail vers un devenir plutôt qu'un autre. Précédemment *émergence*, le *kairos* s'enrichit ainsi d'un désir pour devenir efficient. Le futur seul permettra au concepteur d'observer les effets de cette prise de risque et d'en juger l'efficacité ou non...

C'est donc l'*incertitude* qui, fidèlement, accompagnera le créateur durant le processus créatif. Entre hésitations et appréhensions, le travail de conception est donc parfois bien plus éprouvant qu'il n'y paraît. Mais s'il lui est impossible de s'affranchir complètement du doute, le concepteur peut-il tout de même en limiter l'impact ? Le moyen le plus immédiat serait de tenter de contenir sa subjectivité mais cela n'aurait pour effet que d'étouffer l'authenticité de l'œuvre. Que faire dans ce cas ?

La pratique de la *Réflexivité* semble être un bon compromis. Notion théorisée par David Bloor³ ou encore Pierre Bourdieu⁴, elle invite le penseur à prendre en compte sa propre personne dans son sujet d'étude. Loin de produire de l'objectivité, cette démarche méthodologique peut toutefois permettre d'identifier certains *habitus*⁵ ou réflexes qui prédéterminent parfois notre réflexion. Certains vont même plus loin, à l'instar de Gerhart Richter, qui peint ses toiles exclusivement à partir de photographies afin de se soustraire aux potentielles interprétations qu'un sujet réel pourrait lui suggérer. Cette rigueur méthodologique que le créateur s'impose peut sembler extrême, mais elle lui permet, in fine, de recentrer son attention sur ses motivations et facilite ainsi considérablement la prise de décision à laquelle il est confronté.

² L'*intention* ou *intentionio* en latin est avant tout l'action de « diriger vers ».

³ dans *Knowledge and Social Imagery*, USA, University of Chicago Press, 1976.

⁴ dans *Réponses, pour une anthropologie réflexive*, Seuil, 1992.

⁵ comprendre « disposition d'esprit ».

Tel est le champ d'action du créateur. Il peut sembler réduit, certes, mais si l'on prend conscience que ce que nous venons de décrire de manière isolée s'inscrit en réalité dans un processus complexe, rythmé par une succession de plusieurs *kairos* ; cela prend tout de suite une autre dimension.

L'entropie réflexive

Multiplier les occurrences permettrait donc d'enrichir le processus. Mais comment faire ? S'il est déjà particulièrement ardu d'appréhender un seul *kairos* comment peut-on espérer en convoquer plusieurs ?

Nous l'avons précisé en amont, le *kairos* est par essence *imprévisible*. Cependant, à défaut de prévoir son apparition, on peut tout de même mettre en place assez aisément le milieu susceptible de la favoriser. Et la condition sine qua non n'a rien d'exceptionnel : poursuivre sans relâche l'étude en cours. Revenir encore et encore sur le projet, maximiser les tentatives⁶, en s'émancipant si possible de la crainte de le corrompre.

Cela est d'ailleurs particulièrement visible dans bon nombre d'esquisses d'architectes comme celles de Carlo Scarpa par exemple, qui pousse l'exercice jusqu'à la saturation de la feuille (voir figure 2). Le travail est évidemment laborieux et la patience mise à rude épreuve ; mais le bénéfice n'en est que plus important. En effet, en multipliant les itérations, en entretenant une certaine effervescence créative, plusieurs « récurrences »⁷ finissent par apparaître et peuvent par la suite se transformer en autant de *kairos*.

Plusieurs *kairos*, plusieurs devenirs successifs ; comment faire en sorte que le processus créatif ne devienne pas chaotique ? Comment conserver une certaine continuité de pensée quand on est confronté à tant de *sauts*

⁶ Note : l'architecte cherche alors à faire apparaître le *kairos* dans le *chronos*, assimilable, ici, au temps long de la recherche (par opposition au *kairos*, par définition instantané).

⁷ comprendre « propriétés importantes du système de pensée ».

évolutifs ? Là encore, l'issue du problème sera méthodologique. Rappelons-le, le *kairos* est *incertain* ; au moment précis où le choix du créateur se fige sur un devenir plutôt qu'un autre, celui-ci n'a aucun moyen de prédire si le résultat de cette décision sera bénéfique ou non pour son œuvre. En revanche, il peut l'identifier a posteriori.

Au chapitre précédent, pour expliquer simplement ce qu'était un *kairos*, nous avons pris l'exemple du travail de Picasso, et de son évolution, filmée par Clouzot. Dans ce cas précis, chaque *kairos* était définitif, car l'œuvre se faisait en direct, sans réflexion préalable. En architecture, en revanche, ce n'est absolument pas le cas. L'architecte, contrairement au peintre, peut revenir une étape en arrière et recommencer sans que cela ne « détruise » l'œuvre en cours puisqu'elle n'est que *fictive*⁸ durant la phase de conception.

Cela nous ramène donc à notre réflexion sur l'incertitude du *kairos*. Si l'architecte peut revenir sur chaque *kairos* et ainsi en annuler les effets indésirables, il est à même de maîtriser d'avantage le processus créatif dans lequel il fait évoluer son dessin que ne le pouvait Picasso durant sa performance. Toutefois, la réussite de l'exercice dépendra là encore de sa perspicacité. En effet, s'il entend ne pas *subir* le processus évolutif engagé, il va lui falloir discerner efficacement à quel *kairos* il a affaire : *productif* ou *destructif* ?

C'est ici que le processus redevient méthodologique. Afin d'être le plus à même de distinguer si le *kairos* qu'il vient d'orienter va servir ou desservir son œuvre, l'architecte se doit de procéder à un *retrocontrôle*, et cela de manière *systématique*. Après chaque *kairos*, il est donc fondamental qu'il « s'impose » de revenir sur ce dernier, le remette en question. Il lui faut interroger chaque *devenir* nouvellement créé, et évaluer s'il demeure fidèle aux aspirations initiales ou non. Peu importe le délai tant que le

⁸ par opposition au bâtiment construit, effectif.

concepteur en est conscient ; car sans cet effort d'attention particulière, l'effervescence du *kairos* pourrait bien devenir périlleuse pour le créateur. (Nous étudierons d'ailleurs cette éventualité dans le prochain paragraphe).

Ainsi, du *chaos kairologique*⁹ peut enfin naître le dessein. Car le temps de la conception, c'est finalement cela : une *entropie réflexive*, un temps de désordre en perpétuelle évolution, rythmé par une multitude de « fulgurances » imprévisibles ; un espace de travail qui demande au concepteur un effort d'attention, de synthèse et, surtout, engage à chaque instant un peu plus sa responsabilité.

Le non-finito ou le danger du *kairos* (?)

Attardons nous à présent sur le vice caché du *kairos*. Rappelons-le : le *kairos* peut être *dangereux*. Si seul l'« expert » peut l'identifier et le « manipuler », ce n'est pas sans raisons. En effet, s'il n'est pas maîtrisé il peut parfaitement détruire l'œuvre en cours, surtout dans les arts-plastiques où les *kairos destructifs* sont les moins indulgents. En ce qui concerne l'architecture, le danger réside ailleurs...

Il se trouve en fait dans le processus créatif lui-même ! C'est là l'ironie du sort : le créateur a mis tant d'application à entretenir son *système* instable de *kairos*, qu'il peine à présent à s'en défaire. Le *kairos* devient alors une drogue et la recherche, un espace de réflexion presque « douillet ». La tentation est grande ; rester perpétuellement en quête de perfection, en multipliant les itérations, en enchaînant les *kairos* et les *rétrocontrôles*, dans la sécurité du *non-finito*.

Et qui de mieux que Louis Kahn pour illustrer notre propos. S'il est indéniable que Kahn est l'un des architectes les plus importants du XX^{ème}

⁹ désigne ici la succession complexe de *kairos* divers durant le processus créatif.

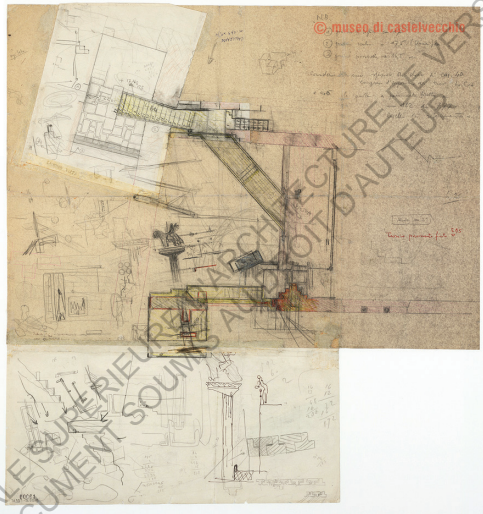
siècle, il n'en demeure pas moins que l'élaboration de son œuvre singulière fut parfois particulièrement laborieuse. En témoignent les écrits¹⁰ de son ingénieur structure, August Komendant, qui a travaillé avec lui pendant près de dix-huit ans et a participé notamment à l'élaboration du fameux *Kimbell Art Museum*. Bien que fructueuse, leur collaboration ne fut pas aisée...

Komendant était particulièrement rapide à la tâche, alors que Kahn prenait souvent un temps considérable pour formuler ses idées comme il l'entendait. Cela était d'ailleurs une source de frustration pour l'architecte qui dira « l'homme est toujours plus grand que ses œuvres, car il ne peut jamais exprimer pleinement ses aspirations ». ¹¹ De toute évidence, Kahn avait du mal à s'extirper de l'emprise du *kairos*, de lui-même. Et c'est peut être aussi pour cela que le rôle de Komendant est important, même s'il implique que Kahn soit condamné à une impression d'incomplétude.

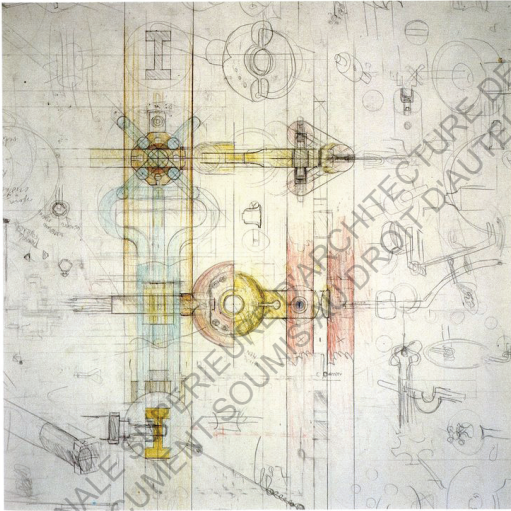
Finir, c'est trahir ? Plus haut, nous avons cité le terme de *non-finito*. Ce terme fait référence à l'« esthétique de l'inachevé » présente notamment chez Michel-Ange, dont on ignore s'il s'agissait d'une véritable incapacité à finir son travail, ou au contraire une volonté bien consciente. Est-ce finalement cela la solution ? Laisser l'œuvre inachevée pour que l'observateur en saisisse l'*essence*, plutôt que l'expression d'un devenir unique livré par un artiste contraint et frustré ? Si ce n'est pas clair chez Michel-Ange, Rodin fera du terme de Vasari un moyen d'expression à part entière en faisant des qualités de l'informe et du matériau brut le vecteur de son dessein. Le *kairos* n'aurait-il donc plus de limites ?

¹⁰ notamment *18 years with Architect Louis I. Kahn*, Aloray, 1975.

¹¹ d'après Louis I. Kahn, dans *Form and Design*, Architectural Design, p145-154, 1961.



Esquisse de projet, Carlo Scarpa



Esquisse de projet, Carlo Scarpa



Gerhart Richter, *Betty*, Huile sur toile, 102x72cm,
St Louis Art Museum, 1988



Le non-finito chez Michel-Ange

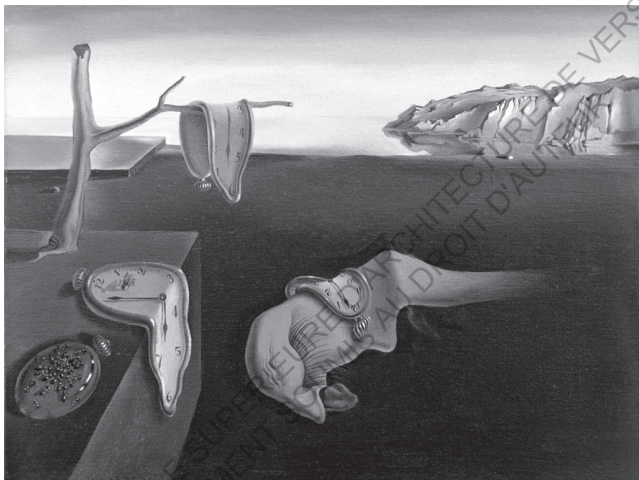


Le non finito au travers des abatties de Rodin, vers 1890-1900

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

ΧΡΟΝΟΣ

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



Salvador Dalí, *La persistance de la mémoire*, Huile sur toile, 24x33 cm, 1931,
Museum of Modern Art, New York

Le *Chronos*, dans la pensée grecque archaïque désigne le Temps comme concept. Le *chronos*, quant à lui, est au même titre que le *kairos* et l'*aiôn* une dimension à part entière de ce Temps (*Chronos*). Comme le terme est employé doublement, seul le *Chronos*¹ a droit à sa divinité. Dans les traditions orphiques il est considéré comme un *protogonos* (*πρωτογόνος*), une divinité primordiale personnifiant le Temps, issu de Gaïa et d'Hydros². Il est uni à la déesse *Ananké*, personnification de la Nécessité, avec laquelle il engendrera *Chaos*, *Éther* et *Phanès*.

Chronos ou chronos ? Encore profondément ancrée dans la mythologie, la définition du *Chronos* demeure à l'époque élémentaire. En effet, pour les « philosophes »³ présocratiques comme Homère par exemple, il n'est pas encore question de temps continu mais plutôt d'évènements et de destinée. Des trois concepts utilisés pour définir le Temps, le *chronos* est alors le moins immédiat. Il faudra d'ailleurs attendre Platon et Aristote pour que le concept devienne véritablement intelligible. A l'idée de *Chronos* est alors associée la notion de *mouvement* faisant du *chronos* un objet quantifiable : il constitue alors l'*évènement* qui débute à la fin du moment qui précède l'action, et s'achève au début du moment qui suit l'action. Le *chronos* devient ainsi une mesure, un nombre, c'est la « *durée du temps* ».

Le temps du présent. Coincé entre un moment passé et un autre à venir, cet *intervalle*, nous pourrions l'appeler *présent* : un instant unique glissant continuellement le long de la flèche du Temps. Si le *kairos* est le temps qui opère le changement de manière instantanée, le *chronos* est celui qui l'étale dans la durée. Les évènements n'interviennent donc plus de manière simultanée, ils se succèdent en douceur. En effet, tout est *dilué* dans le *chronos*, véritable *continuum* où les mutations se développent et s'enchainent si subtilement qu'elles disparaîtraient presque.

¹ ne pas confondre avec *Kronos*, roi des *Titans* et père de *Zeus* dans la *Théogonie* d'Hésiode.

² respectivement « Terre, déesse-mère » et « Eaux primordiales ».

Note : cette hérédité est controversée. Phérécyde de Syros notamment, (au VI^{ème} siècle av. JC), considérait Chronos comme l'origine du monde. A ce titre, il n'aurait donc pas de géniteurs.

En définitive, il semblerait donc que le *chronos* soit le temps d'un présent continu où se succèdent presque imperceptiblement les transformations ; mais qu'est-ce que cela sinon une certaine forme de *vieillesse* ?

Le *chronos* architectural. Comment transposer la notion de *chronos* en architecture ? Nous venons de voir que le concept pouvait être assimilable au *vieillesse*. Si nous faisons un instant abstraction du caractère dépressif que porte le terme au sens biologique, d'un point de vue strictement architectural, il référerait plutôt à toutes les *évolutions* que peut subir un bâtiment au cours du Temps. En somme, c'est la vie de l'architecture elle-même que nous examinerons dans ce chapitre consacré au *chronos*. Pour ce faire, nous commencerons par expliquer en quoi l'architecture du *chronos* constitue un éloge du présent, avant de nous intéresser à la manière dont les architectes réinvestissent le *chronos* pour instaurer des *continuités* dans un monde gouverné par la désynchronisation des Temps.

³ Note: le terme de « penseurs » serait plus juste puisque l'on considère Socrate comme le père de la philosophie.

3. De la manifestation du Temps

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



-Figure 3 : *Les Temps modernes*, illustration tirée du film de Charlie Chaplin, 1936

Comment aborder le *chronos* ? Dans le paragraphe introductif qui précède ce chapitre, nous avons vu qu'il s'agissait d'une durée continue assimilable à un *vieillessement*, une sorte d'« intervalle temporel » évoluant exclusivement dans le présent. Quelque soit l'idée que l'on s'en fait, ce qu'il est important de comprendre, c'est qu'au delà d'être un simple concept abscons réinvesti par les *péripatéticiens*¹ pour définir le Temps, le *chronos* en est avant tout une *manifestation*. Qu'entendons nous par là ? Simplement, que le *chronos* dans ce qu'il a d'*essentiel*, permet au monde et par extension à l'architecture d'*évoluer*. C'est à ce titre le temps favori des architectes qui peuvent par conséquent interagir indéfiniment avec un *environnement ouvert*.

Pour mieux comprendre cela, prenons une analogie plus générale. Quand l'on est confronté à une *œuvre narrative* quelle qu'elle soit, ce qui suscite généralement l'intérêt de l'observateur, c'est l'*évolution* des protagonistes ou des enjeux présentés. Ce qui est plaisant, c'est de suivre l'histoire, de rentrer dans l'univers de l'œuvre, et non d'arriver immédiatement au moment de la résolution du schéma narratif. Au contraire, cet instant définitif qui scelle la narration et conclut l'œuvre est souvent source de frustration tant pour le créateur que pour l'observateur. Qui n'a jamais rêvé qu'un livre comporte 50 pages de plus, une série, un épisode ou une saison supplémentaire ? C'est justement ce que le *chronos* a à offrir : une prolongation infinie de cette interaction entre un observateur et une œuvre qui ne cesserait d'*évoluer*.

Dès lors, on peut se demander comment fonctionne véritablement le *chronos* ? De quelle manière se présente-il à nous ? Comment s'incarne-t-il en architecture et surtout, qu'a-t-il à lui apporter ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans le chapitre qui suit.

¹ membres de l'école péripatéticienne, école philosophique fondée par Aristote en -335. Note : elle tire son nom du terme *peripatetikós* (περιπατητικός), « qui aime se promener en discutant ».

La mélodie du *chronos*

Et si nous parlions un peu musique ? Dans toute œuvre musicale, quelle que soit sa *forme*, seules trois composantes sont indispensables : le *rythme*, qui déploie les sons dans le temps, la *mélodie*, qui les ordonne et l'*harmonie* qui les synchronise. Mais pourquoi rappeler cela ? Tout simplement parce que la musique est un « Art du Temps ». Et à ce titre, elle peut nous renseigner sur le *Chronos* et donc le *chronos*. Si nous poursuivons l'analogie, il devient logique d'associer le *kairos* à l'*harmonie*. Ils gouvernent l'instant, sont le lieu de la *synchronicité*. L'*aïon*, que nous verrons plus tard, est quant à lui assimilable à la *forme musicale* dans son entier. Ils s'inquiètent de la *destinée*² de l'œuvre globale. Quid du *chronos* ? Il intervient à la fois en tant que *rythme* et *mélodie*.

Tout d'abord, pourquoi un *rythme* ? Parce l'un comme l'autre sont caractéristique d'un *phénomène périodique*. En effet, comme nous l'avons explicité dans l'introduction de ce chapitre, le *chronos* inscrit dans le temps les *évolutions successives* que peut subir l'architecture. Et qui dit succession, dit répétition donc *période*. Au même titre que le *rythme* qualifie les intervalles de temps entre plusieurs sons musicaux successifs, le *chronos* qualifie les intervalles de temps entre plusieurs transformations architecturales successives. En somme, il contrôle l'*allure* du *vieillessement* de l'architecture. Terme d'autant plus intéressant qu'il renvoie à la fois à la *vitesse* à laquelle vieillit l'architecture, et à l'*apparence* qu'elle prend se faisant. C'est pour cette raison que le *chronos* est également *mélodique* : il sélectionne et convoque tour à tour des visages pour l'architecture, de la même manière qu'une *mélodie* sélectionne et convoque tour à tour des notes pour la musique, *ordonnant* ainsi une *phrase musicale*.

² Note: nous reviendrons davantage sur cela dans la troisième partie de cet essai, consacrée à l'*aïon*.

Revenons à présent sur notre analogie de départ. Nous avons précédemment qualifié l'architecture d'*œuvre narrative* ; nous découvrons à présent que le *narrateur* n'est autre que le *chronos*. C'est lui qui « donne le ton » et lit les événements selon un ordre linéaire. Mais plus encore qu'un *narrateur*, le *chronos* est un *collectionneur*. Il accumule des moments, des espaces, des personnages par centaines et nous les livre quotidiennement sans que l'on s'en aperçoive. En ce sens il n'est pas bien différent du *kairos* ; il nous raconte une histoire mais seuls ceux qui savent vraiment écouter sont à même de l'entendre.

Parmi ces hommes attentifs, on retrouve notamment Eugène Atget, photographe du XIX^{ème} siècle qui s'évertue à photographier le réel « avant qu'il ne disparaisse ». Il prête alors une attention particulière aux « petits métiers de Paris », ou aux « devantures de boutiques »³. Il a compris que l'histoire que Paris a à lui conter ne se trouve pas que dans les monuments et autres vestiges du passé, mais bien au contraire dans l'effervescence de la rue, dans le présent, le quotidien, bref dans le *chronos*...

Un temps moderne

Nous savons à présent que le *chronos* est un temps omniprésent mais *discret*. Les plus avisés savent décrypter son fonctionnement, mais qui entretient ses rouages ? La réponse n'a de secret pour personne, c'est bien évidemment l'architecte. C'est lui qui veille à ce que l'architecture *demeure* inexorablement dans le *chronos*. Mais pourquoi cette obsession ?

Parce ce que de son action dépend la *survie* de l'architecture. En effet, comme l'a si bien observé Atget, même si le *chronos* est par définition éternel, ce qui *évolue* dans le *chronos* ne l'est pas, ou plutôt, cesse de l'être à l'instant même où il sort du *chronos*. Il existe donc bel et bien un *point*

³ sous-séries extraites de la série photographique « Paris Pittoresque » débutée en 1898.

de non retour, une limite au delà de laquelle l'architecture « disparaît ». Angoisse ultime pour l'architecte qui va donc s'acharner à faire en sorte que ce moment n'arrive jamais. *Maintenir* l'architecture dans le *chronos* semble, par conséquent, sa seule option. Mais comment satisfaire cette ambition ?

Pour répondre à cette interrogation, nous nous appuyerons sur le travail de Stewart Brand, qui nous explique « ce qu'il se passe après que les bâtiments sont construits »⁴ dans son essai intitulé *How Buildings Learn*. D'après lui, il existe deux voies possible pour assurer la *survie* d'un bâtiment : la *Low Road*, et la *High Road*. La liberté de choisir l'une ou l'autre de ses options appartient, certes, à l'architecte ; mais va dépendre essentiellement du type d'architecture auquel il est confronté.

La *Low Road* d'une part, s'adresse aux bâtiments « pauvres ». Des architectures banales, vieilles et délaissées, à deux doigts de sortir du *chronos* ; mais qui portent tout de même en elles suffisamment de potentiel pour pouvoir être réinvesties. Des bâtiments, finalement, où l'architecte va pouvoir s'exprimer pleinement puisque « personne ne se préoccupe (réellement) des changements qu'il y opère »⁵. On les reconnaît aisément, ce sont ceux qui se voient augmentés, transformés, réhabilités à n'importe quel prix. On peut dire, par conséquent, qu'ils *évoluent* dans un temps *chronologique*⁶, entrecoupé de temps *kairologiques*. Pour synthétiser, leur *survie* dépend exclusivement d'une *succession* d'interventions *ponctuelles* (*kairos*) intervenant *périodiquement* (*chronos*).

La *High Road* d'autre part, s'adresse aux bâtiments « nobles ». Des architectures conçues pour durer qui monopolisent une attention permanente. Ce sont des bâtiments qui vont s'évertuer à ralentir la *dynamique* du *chronos*. Ainsi, les architectes les entretiennent, les

⁴ « what happens after they're built », sous-titre de *How Buildings Learn*.

⁵ « nobody cares what you do in there », sous-titre du chapitre consacré à la *Low Road* dans *How Buildings Learn*, p24, USA, Penguin Books, 1995.

⁶ le terme *chronologique* renvoie ici essentiellement à la dimension *rythmique* du *chronos*.

restaurent, les font évoluer dans un temps *chronique*⁷ qui va *lentement* vieillir leurs traits au fil du temps, presque imperceptiblement. Loin d'être dans l'*urgence évolutive* des bâtiments de la *Low Road*, les bâtiments de la *High Road* semblent par conséquent *permanents* : à mi-chemin entre la disparition et l'immortalité, ils sont coincés dans un présent presque *statique* qui leur fait traverser le Temps.

En somme, on peut dire que le *chronos* est un temps *moderne*⁸. Il nous accompagne dans chacun de nos pas, *rythme* le quotidien, d'une certaine mesure, *mécaniquement*. Extirpant l'architecture du passé pour la présenter à l'avenir, à chaque instant, il fait du présent son seul *refuge*. Mais cette sécurité, nous l'avons vu, a un prix : l'architecte, « mécanicien du temps » (voir figure 3), est contraint de *contrôler* l'architecture, de manière récurrente, s'il entend la maintenir dans l'étreinte du *chronos* ; puisque de toute évidence, elle ne pourra jamais s'émanciper de la *dictature de l'horloge*...

L' « effet dramatique »

Il y a quelque chose de *théâtral* dans le *chronos*, ou plutôt, devrions nous dire *les chronos*. En effet, comme nous venons de le voir, il peut prendre des directions différentes suivant la situation. Tantôt *temps chronologique*, tantôt *temps chronique*, il met en scène l'architecture dans un spectacle quelquefois déconcertant. Tout cela peut sembler *désynchronisé*, mais pourtant, tout se déroule bel et bien à l'*intérieur* d'un temps unique, le *chronos*, *temps long* de l'architecture.

C'est cette nature *étendue* qui lui permettra d'ailleurs de venir à bout de cette impression. En effet, le *chronos* finit toujours par lisser le réel,

⁷ le terme *chronique* est ici utilisé dans son acception médicale et signifie « dont les symptômes se développent avec lenteur » (*les symptômes en question sont ceux du vieillissement de l'architecture*).

⁸ comprendre « de notre temps ».

harmoniser les dissemblances, atténuer les variations ; au point que sa mélodie en devient presque silencieuse...

Mais si tout tend à s'homogénéiser dans le *chronos*, que reste-il de visible de l'architecture ? Pour le découvrir, laissons la parole à James Bone qui nous livre les impressions d'un nouveau venu à Londres, ville profondément *marquée* par le *chronos* s'il en est :

«Il est courant, après quelques années, qu'il (le nouveau venu à Londres) commence à comprendre pourquoi Londres est si dramatique ou, oserais-je dire, si théâtrale. Il sait que quelque chose s'oppose à sa raison. C'est le vieillessement de la pierre de Portland ; l'apparition de grandes ombres là où il ne peut pas y en avoir, projetant de la noirceur partout, habillant les édifices de ceintures noires et coupant les surfaces planes d'étranges formes. Le mystère plane sur la ville, tout est un peu maquillé, presque inquiétant.»⁹

Le *chronos* n'est donc pas seulement qu'un tyran. Son expression n'efface pas l'architecture, bien au contraire, elle la révèle. Le *chronos* nous donne à voir ce qu'il y a de plus mystérieux en elle et nous confronte, in fine, à un sentiment d'incompréhension, de sidération voir même d'effroi, face à l'absurdité de ces édifices marqués par le *vieillessement* ; des architectures empruntées d'une poésie presque morbide, où l'*étrange* devient finalement « l'ami de la beauté ».

⁹ «It is usually after many years that he (the newcomer in London) comes to understand why London looks so dramatic, or shall one say "theatrical". He is aware of something against which his reason is fighting. It is the weathering of Portland stone ; the appearance of great shadows where there can be no shadows, throwing blackness up and down, and weathering towers with girdles of black, and cutting strange shapes on surfaces. Mystery hovers over the city, everything is slightly falsified, almost sinister.» James Bone, *In the London Perambulator*, 1925.

The Hours

Title track from the motion picture

Philip Glass

$\text{♩} = 70$

p sostenuto

6

11 *dim.*

16 *pp* *mp*

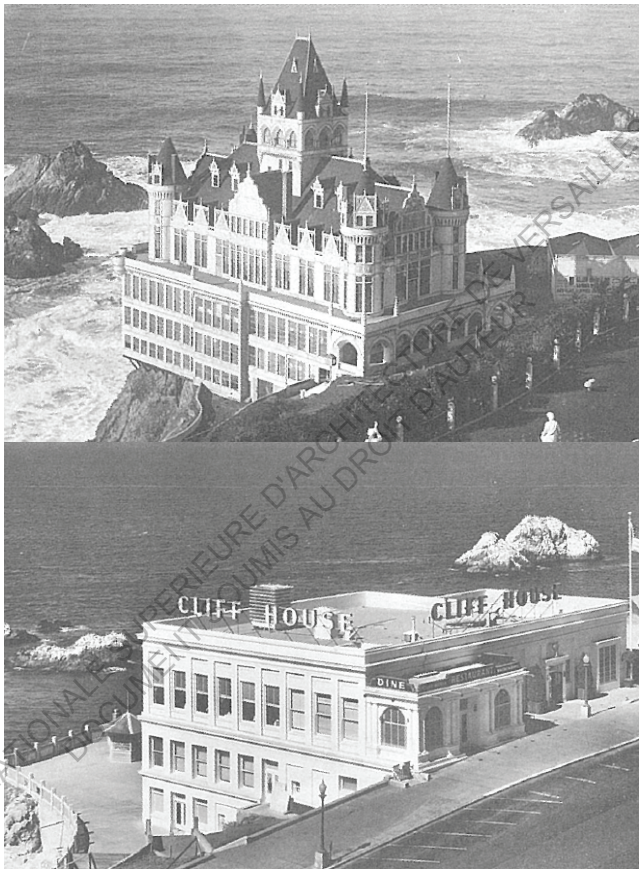
19

All Rights Reserved. International Copyright Secured. *f*



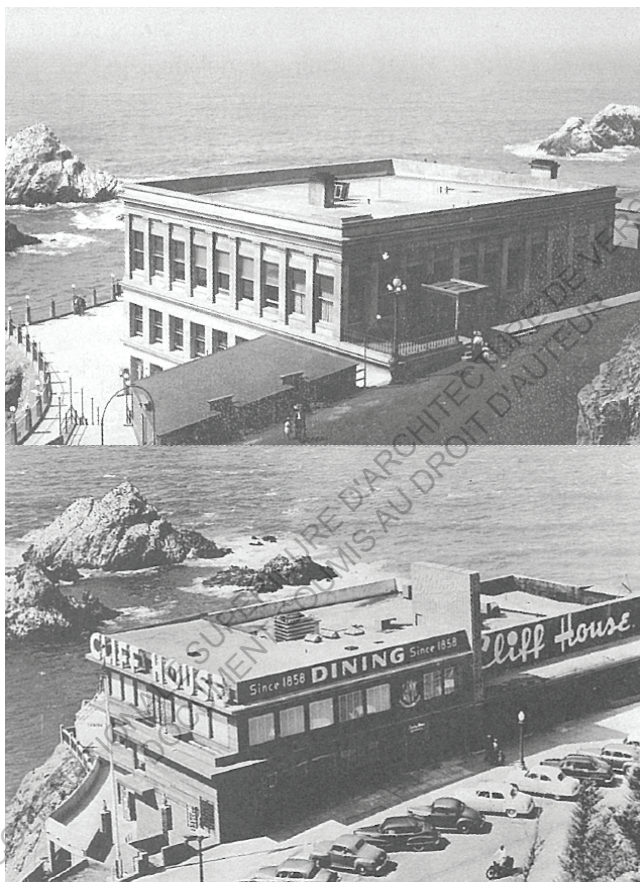
-San Francisco's cliff house, 1863

-San Francisco's cliff house, 1878



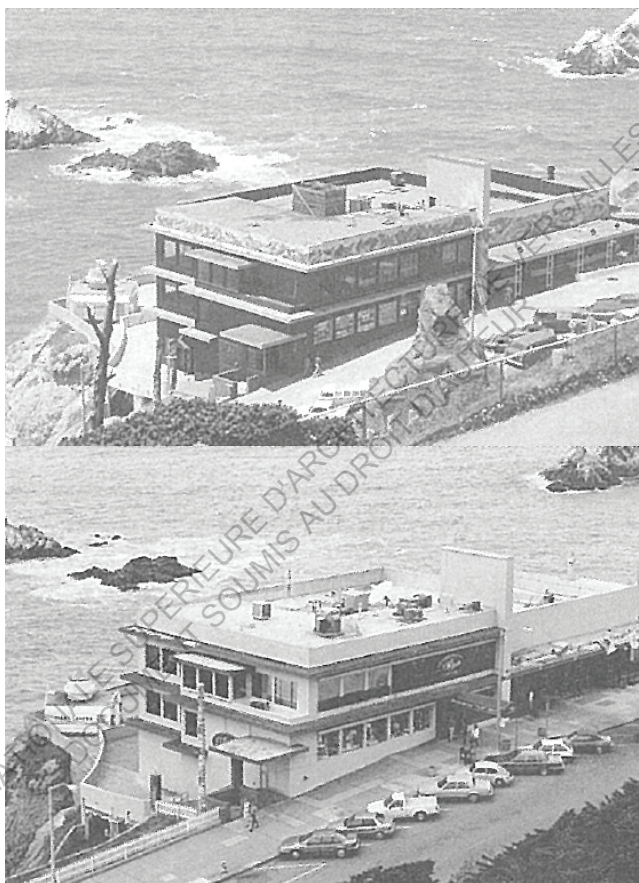
-San Francisco's cliff house, 1900

-San Francisco's cliff house, 1910



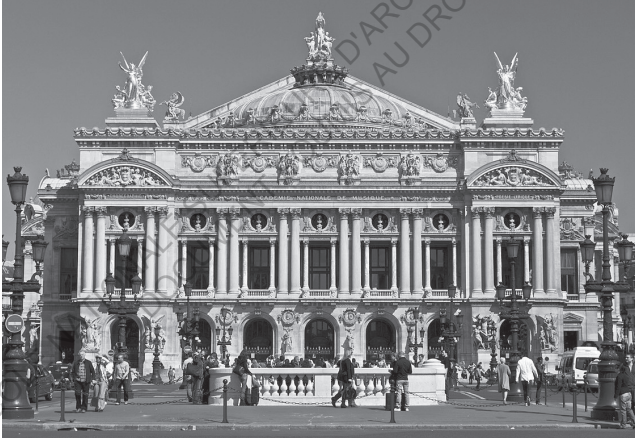
-San Francisco's cliff house, 1946

-San Francisco's cliff house, 1954



-San Francisco's cliff house, 1973

-San Francisco's cliff house, 1991



-L'Opéra Garnier, vers 1900
-L'Opéra Garnier, aujourd'hui

4. De la concordance des Temps

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



-Figure 4: *FRAC Nord-Pas-de-Calais*, Lacaton et Vassal, Dunkerque, 2013

Etre dans le *chronos*, c'est éviter de « disparaître ». Cette observation nous a permis de comprendre, au chapitre précédent, qu'il est une nécessité pour l'architecture de demeurer dans le *chronos*. Toutefois nous n'avons pas encore pris le temps d'expliquer concrètement ce qu'il se passe quand elle sort du *chronos*, et tend vers cette fameuse « disparition ». Que se passe-t-il quand elle passe le *point de non retour* ? Disparaît-elle vraiment ?

Sortir du *chronos*, c'est sortir du Temps¹. Il serait alors logique de penser que les bâtiments qui échappent au *chronos* accèdent à une certaine forme d'éternité. Néanmoins, cette *issue*, bien que possible, est loin d'être la plus commune. Effectivement, certains bâtiments, en se libérant du *chronos*, deviennent *intemporels*, mais il ne s'agit que des rares architectures élues par l'*aïon*. (Nous aurons l'occasion d'étudier ce cas de figure particulier ultérieurement). Rien de comparable avec les architectures qui vont nous intéresser dans ce chapitre ; celles qui représentent la grande majorité des cas, et deviennent *atemporelles*² quand elles sont délaissées par le *chronos*.

Ces dernières, *exilées* du Temps, sont destinées à mourir à l'écart du monde. Ce sont toutes ces constructions « invisibles » devant lesquelles on passe machinalement, sans jamais prêter attention. Des bâtiments désaffectés et dépareillés dont l'existence fut compromise le jour même où leur utilité fut questionnée ; des objets *inanimés* qui attendent inlassablement qu'un architecte compatissant les sorte de ces *limbes* où la destruction les guette à chaque instant.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que la *Low Road* et la *High Road* permettaient aux architectes de maintenir l'architecture dans le *chronos* ; voyons à présent quelles sont les possibilités de ceux qui sont suffisamment vaillants pour s'attaquer à ces bâtiments, *hors du Temps*, qui semblent déjà condamnés...

¹ ne l'oublions pas, le *chronos* est avant tout une facette du Temps (*Chronos*).

² comprendre « qui n'appartiennent à aucun temps », par opposition aux architectures *intemporelles* (*éternelles*) qui appartiennent bien au Temps (sous sa forme *aïonique*).

« Sauvegarder » le *chronos*

1945, Cologne est en ruine. Une seule conclusion : la Guerre est le pire ennemi du *chronos*. C'est ironique quand on y pense : l'Allemagne nazie, réduite en cendres à cause de l'un de ses ressortissants. Exilé depuis 1933, Erich Mendelsohn, citoyen allemand et juif, fera parti des nombreux opposants au régime d'Hitler qui aidèrent les Alliés à combattre l'Allemagne nazie. Architecte de métier, il collabore dès 1941 avec l'armée américaine pour réaliser un « quartier témoin » dans le désert d'Utah aux Etats-Unis. Véritable réplique d'un quartier pavillonnaire allemand typique, fidèlement reproduit à la manière des ouvriers allemands, cette entreprise servira notamment à affiner les techniques des *bombardements stratégiques massifs* qui scellèrent le destin des grandes villes allemandes.

Cologne ne fera pas exception. Après trois longues années à essayer les bombardements, la ville est ravagée. Seul point positif, la cathédrale St-Pierre est épargnée³. On ne peut pas en dire autant du reste du centre-ville, éventré de-ci et de-là, au point que Rudolf Schwartz, architecte-urbaniste en charge de la reconstruction de la ville, le qualifie alors de « plus grand tas de décombres du monde »⁴. La tâche est titanesque, mais pas insurmontable, la preuve en est, Cologne est aujourd'hui debout. Nous pourrions nous attarder sur les grandes phases de la reconstruction de la ville, mais ces événements majeurs sont souvent moins éloquentes que les petits détails, les anecdotes insolites qui font que l'on retient l'Histoire.

L'épisode des « briques jaunes » ... C'est ce pourquoi nous parlons de Cologne dans ce chapitre. Durant la reconstruction, face à l'urgence de la tâche, tout n'a pu être rebâti sous la direction des architectes et des historiens. En résulte un certain nombre de situations insolites. Certains bâtiments furent ainsi reconstruits avec des briques de couleur jaune⁵,

³ à l'exception de sa voute, qui sera restaurée en 1950.

⁴ « world's greatest heap of rubble » Rudolf Schwartz, 1945.

⁵ certainement à cause du manque de ressources matérielles autres.

crystallisant à jamais l'action civile dans l'architecture. Ces réparations ponctuelles constituent donc aujourd'hui un témoignage unique d'une architecture qui a survécu à l'« extinction » du *chronos*.

En somme, on peut dire que cette action fortuite a participé à « sauvegarder » le *chronos* de Cologne. La destruction de la ville, au lieu de marquer la naissance d'une nouvelle *continuité historique*⁶, n'aura été finalement qu'un *moment*⁷ de plus de son *évolution*. Ainsi, en déambulant dans la rue, pouvons nous assister aujourd'hui au spectacle *pittoresque* d'un *chronos* survivant, qui nous laisse apercevoir ces bâtiments « reconstitués de jaune », sublimés par l'histoire qu'ils portent en eux.

« Ressusciter » le *chronos*

Cologne et son *chronos* furent sauvés de l'oubli par une *singularité* architecturale. Une intervention à la fois *conservatrice* et *authentique* qui empêcha la Guerre de faire table rase de son histoire sans pour autant nier l'existence de la destruction. Nous le savons donc à présent, le *chronos* a une *mémoire*. On peut donc penser que ces bâtiments *atemporels* dont nous parlions tantôt ont conservé en eux cette *mémoire* qui n'aurait qu'à être réveillée pour qu'ils réintègrent le *chronos*.

Tenter de « ressusciter » ces constructions est donc une tâche délicate pour l'architecte, qui va devoir redoubler d'ingéniosité pour ne pas *effacer* cette *mémoire enfouie*, par son intervention. La *réhabilitation douce* est souvent la solution adoptée. L'architecte intervient alors directement sur l'existant, mais dans la majorité des cas il ne s'agit guerre plus que d'une *renovation* accompagnée d'un changement programmatique. Le bâtiment est de retour dans le *chronos*, mais plus le même : il y a un avant et un après. En somme, c'est comme si le *chronos* était « contrefait ».

⁶ Il n'y a pas de « *chronos* d'avant-guerre », ni de « *chronos* d'après-guerre » mais bien un *chronos continu et unique*.

⁷ un « *kairos destructif* » qui, dans ce cas précis, ne marque pas pour autant la fin d'un *chronos*.

Comment faire dans ce cas, pour ramener le bâtiment dans le *chronos véritable*, celui dans lequel il évolua un jour ? La réponse nous est donnée par Lacaton et Vassal, avec leur projet du *FRAC Nord-Pas-de-Calais* à Dunkerque (voir figure 4), qui nous donnent une leçon sur la *concordance des temps*. En effet, ils ont compris que la « poursuite du *chronos* » ne peut s'établir dans l'*imitation* mais s'incarne plutôt dans la *citation*...

Le projet, comme son nom l'indique, consiste en l'implantation du *FRAC*⁸ de la région Nord-Pas-de-Calais à Dunkerque. Sur le port, impassible, la halle AP2 attire alors l'attention des architectes qui lui trouvent tout de suite un certain potentiel. Mais au lieu de l'investir directement, ils choisissent d'y juxtaposer son double *moderne*, qui comme ils le disent eux-mêmes « ni ne rivalise, ni ne s'efface », constituant ainsi une « réponse attentionnée envers l'*identité* du bâtiment ».

L'intervention pourrait paraître au premier abord quelque peu déroutante, voir même ironique... C'est tout le contraire. Loin de pervertir la *mémoire de la halle*, les architectes en font l'éloge, en y accolant un bâtiment, certes, différent, mais qui partage son *identité*. C'est en ce sens que l'on peut dire que le pari est réussi. Les architectes, au lieu de tenter de « ressusciter » *effectivement* le *chronos* de la halle, y parviennent *métaphoriquement* par l'intermédiaire de ce projet singulier.

Nous le comprenons à présent, la rénovation ou la reconstruction à l'identique d'un édifice sorti du *chronos* ne ferait qu'accélérer le déclin de sa *mémoire* car cette démarche, malgré son évidente bienveillance, manquerait cruellement d'*authenticité*. Certains ont trouvé une alternative dans la *citation*, d'autres, peut être encore plus téméraires, osent la *réécriture*...

⁸ Fond Régional d'Art Contemporain.

Nous ne pouvions clore ce paragraphe sans parler d'Eugène Viollet-le-Duc. De tous les architectes, c'est peut être celui qui « dialogue » le plus facilement avec le *chronos*. Célèbre pour ses interventions audacieuses parfois controversées, il considère que : « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer, ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné »⁹. En somme, cela revient à dire qu'il faut tâcher de reconstruire l'architecture non pas comme elle a été mais comme elle aurait du être.

Ainsi, la pensée de Viollet-le-Duc marque une nouvelle façon de concevoir la relation du *chronos* à l'architecture. Libéré de la crainte de dénaturer cette dernière, il se pose finalement plus en « *continuateur* » qu'en *restaurateur*, transcendant par son action les limites d'une architecture *hors du Temps*, pourtant parfois prisonnière du passé.

« Garantir » le *chronos*

Jusqu'à présent, nous avons vu comment l'action de l'architecte peut participer à maintenir l'architecture dans le *chronos* ou à l'y ramener ; mais il demeure encore une situation que nous n'avons pas explorée : qu'advient-il de l'architecture *inachevée* ? Celle dont l'architecte, parti trop tôt, ne peut assurer l'*accomplissement* ?

Pour répondre cette interrogation, il faut d'abord que nous sachions ce qui est *indispensable* à l'architecture. Si nous interrogeons Etienne Louis Boullée, il dirait certainement que l'*essence* de l'architecture est *contenue* dans le dessin. Nul besoin d'autres outils pour exprimer plus efficacement la puissance de l'idée. Si nous interrogeons Vitruve, en revanche, il y a fort à parier qu'il nous expliquerait que le projet architectural relève non pas du dessin mais de l'*art de construire*. Quelle stratégie choisir ?

⁹ d'après le *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Eugène Viollet-le-Duc, t8, chap. restauration, p14, Bance et Morel, 1854.

Antoni Gaudí va nous permettre de répondre à tous ces questionnements. Son travail, basé sur l'*observation de la nature*, comme celui de Boullée et de Vitruve au demeurant, est autant l'œuvre d'un *penseur* que celle d'un *bâtitteur*. Gaudí, en effet, était un architecte complet, au service d'une architecture *globale*, qui a participé et participe encore de manière singulière à l'*évolution* du *chronos* Catalan, à titre posthume...

Nous sommes en 1926 : Gaudí décède, renversé par un tramway. Cela fait déjà vingt ans qu'il se consacre exclusivement à la *Sagrada Família*. On pourrait croire que cet accident malencontreux va en sceller le destin, mais c'est sans compter sur la prévoyance de l'architecte qui s'était déjà assuré que le *chronos* de sa cathédrale demeure intact. La subtilité du raisonnement est à la fois projectuelle et constructive dans la mesure où la *perennité* de son travail réside dans la *planification* du *chantier*.

Gaudí, afin de prévenir les éventuelles « mutilations » qui pourraient être infligées à son projet, par manque de financements ou d'intérêt, s'est en effet arrangé pour rendre toute modification impossible. Ainsi, au lieu de débiter par la nef, comme il est courant pour ce genre d'édifice, il décida d'élever en priorité les parties hautes en périphérie du bâtiment¹⁰. Peu fonctionnelles mais significatives, elles garantirent l'*intégrité* de son travail et la *conservation* de son style architectural.

En définitive, Gaudi, par sagesse ou anxiété, nous offre un témoignage magistral de sa parfaite maîtrise du *chronos*, au travers de ce projet dont la qualité constructive honore la pensée vitruvienne et dont l'allure irréaliste n'est pas sans rappeler la puissance onirique des esquisses de Boullée.

¹⁰notamment : la façade de la Nativité et la tour Saint-Barnabé.



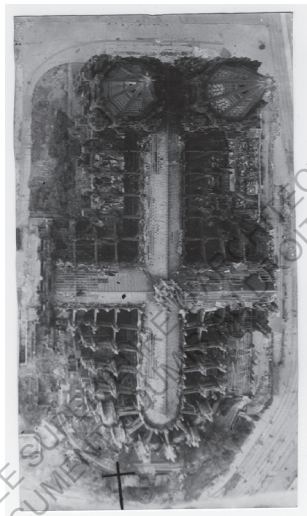
Vue aérienne de Cologne après le Bombardement Allié en 1945



La cathédrale St Kunibert et ses briques jaunes, Cologne



-Cité de Carcassonne, avant l'intervention de Viollet-le-Duc
-Détail des hourds restaurés pr Viollet-le-Duc



Vue aérienne de la toiture de la cathédrale de Cologne après les bombardements



Photographie du chantier de la Sagrada Familia, 1926

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

AION

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



Hiroshi Sugimoto, *Regency Theater*, Theaters Serie, Silver Gelatin Photograph, San Francisco, 1992

Troisième et dernière dimension du Temps, l'aïon est peut être la plus subtile à introduire. Synonyme d'éternité pour les Anciens, il est peu représenté dans la mythologie grecque. En effet, hormis durant la période hellénistique, l'aïon ne sera jamais considéré comme un dieu unique. En revanche, il est souvent associé à d'autres divinités pour qualifier leur caractère *éternel*. Ainsi trouve-t-on des traces de l'aïon dans d'autres cultures comme par exemple *Aïon Agathodémon* ou encore *Aïon Mithra*, divinités respectivement égyptienne et indo-iranienne.

Chronos Ageraos. Littéralement temps « sans âge » (*αἰμαος*), il réfère, dans la cosmogonie des traditions orphiques, au *Chronos* primordial qui régissait l'univers à ses débuts. Préexistant au Temps tel que nous en avons conscience, sous sa forme *dynamique*, il incarne alors l'éternité. Mais n'est-ce pas là la définition de l'aïon ? On pourrait le penser, à ceci près que l'aïon « se déplace » avec le Temps, et cela malgré son *immuabilité*. Cela peut sembler paradoxal, et pourtant, même Platon semble le confirmer... En effet, dans la définition qu'il donne du Temps dans le *Timée*, le philosophe l'assimile à l'« image mobile de l'immobile éternité ». On comprend alors que pour devenir *intelligible*, l'aïon (*ici immobile éternité*), doit être associé à une *dynamique*, être accompagné dans la *durée*. En somme, l'aïon a besoin du *chronos* pour exister dans le monde¹. Toutefois, et cela est essentiel, il faut bien comprendre que la *persistance* du *chronos* n'influe en rien la *perception* que l'on a de l'aïon, elle la rend seulement possible. En d'autres termes, l'aïon existe dans le Temps, mais il « ne vieillit pas ».

Le mystère de l'aïon. Nous le savons à présent, l'architecture de l'aïon ne sort pas véritablement du Temps. Elle continue d'exister parallèlement dans un *instant éternel* qui « ne cesse de se déplacer sur (sa ligne) et manque toujours à sa propre place »². Cet énoncé n'est pas sans rappeler celui que nous avons formulé pour le *chronos*, mais il y a néanmoins une différence

¹ par opposition à son existence *in abstracto*, en tant que concept.

² d'après Gilles Deleuze, dans la *Logique du sens*, p 195, Les éditions de minuit, 1969.

d'importance : l'architecture qui se perpétue dans cet instant est *immuable*. Mais dans ce cas, en quoi se distingue-t-elle des architectures *atemporelles* du précédent chapitre, également *constantes* ? La réponse réside dans sa relation au *chronos* : bien loin d'espérer y être réintégrée comme ces dernières, elle en *transcende*³ les limites. Comment ? C'est précisément ce que nous tenterons de découvrir dans le chapitre qui suit. Mais voilà tout de même un premier indice, pour tenter d'élucider le mystère *a priori* : l'*aïon* fonctionne exactement comme l'appareil photographique d'Hiroshi Sugimoto ; quand le temps d'exposition est suffisamment long, il parvient à *capturer* la « durée de la vie », en une seule image...

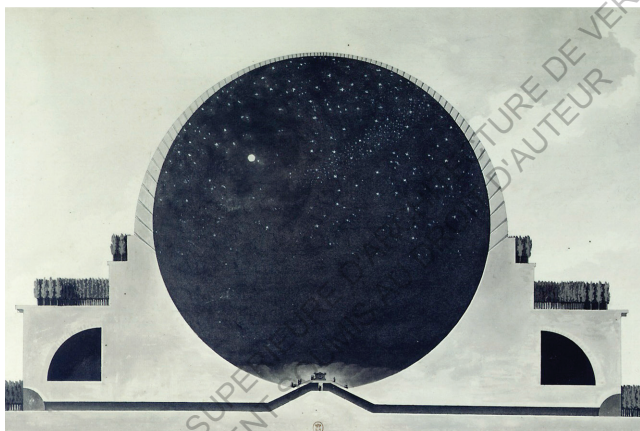
L'aïon architectural. Jusqu'à présent, nous avons vu comment l'architecture pouvait naître de l'esprit de l'architecte, par l'intermédiaire du *kairos* ; nous avons également vu comment elle pouvait évoluer dans le Temps, par l'intermédiaire du *chronos* ; il est temps à présent de comprendre comment elle peut en *transcender* les limites et tendre vers l'*éternité*, par l'intermédiaire de l'*aïon*. Nous verrons donc dans un premier temps, comment l'*aïon* s'empare de la *destinée* de l'architecture pour faire naître des *hétérotopies*⁴ avant de nous intéresser à la manière dont l'architecture *aïonique* se nourrit de notre *regard* pour se définir, constituant ainsi une *œuvre ouverte*.

³ au sens philosophique du terme, « dépasser quelque chose en l'incluant ».

⁴ concept forgé par Michel Foucault.

5. De l'épure de l'architecture

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



-Figure 5 : *Cénotaphe de Newton*, Etienne Louis Boullée, 1754

L'éternité. Sans commencement, ni fin elle est souvent considérée comme indépendante du Temps. A ce titre, il est logique de penser qu'elle ne peut en aucun cas s'exprimer dans le monde des vivants, éminemment *temporel*, et qu'elle est condamnée à régir l'univers en arrière plan, prisonnière de sa propre existence. C'est précisément là que l'*aïon* intervient : il permet à l'*éternité* d'exister dans le Temps. Ou plutôt devrions nous dire l'*éternel*, dans la mesure où contrairement à l'*éternité*, par définition *absolue*, l'*éternel* peut tout à fait avoir un commencement et donc s'attacher à des « productions du Temps ». En ce sens, l'architecture, en tant que production humaine fatalement périssable, peut alors trouver dans l'*aïon* le moyen de transcender les limites de sa propre existence. Néanmoins, il est important de rappeler que cette *destinée* particulière que constitue l'accès à l'*aïon* est loin d'être commune. En effet, comme nous l'avons sous-entendu dans le chapitre précédent, ce dernier est sélectif, aussi, il ne se présente que rarement à l'architecture...

Mais comment l'architecture accède-t-elle à l'*aïon* ? Qu'est-ce que l'architecture de l'*aïon* ? Quelles en sont les propriétés ? Les produits ? Et surtout, comment l'*aïon* fonctionne-t-il ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre dans le chapitre qui suit.

« *Bright Road* »

Dans les *Définitions*¹, Platon dit en parlant de l'*éternel*, qu'il s'agit de « ce qui existe de tout temps, aussi bien autrefois que maintenant, sans être détruit ». On peut donc dire sans risques, que l'*aïon* est le moyen par lequel l'architecture échappe à la mort. Mais comment fonctionne-t-il vraiment?

¹ les *Définitions* constituent un recueil de 185 termes philosophiques dont la paternité est en partie attribuée à Platon, souvent adjoint aux œuvres de ce dernier. Cette définition est la 411a, dans la classification de Luc Brisson, éditée chez Flammarion en 2008.

Pour comprendre cela, revenons légèrement en arrière. Précédemment, nous avons expliqué que le seul moyen de *survivre* pour l'architecture était de se *maintenir indéfiniment* dans le *chronos*. Nous avons alors parlé de la *Low Road* et de la *High Road* comme des moyens mis à disposition de l'architecte en vue de la concrétisation cette ambition. Cependant, nous nous sommes vite rendu compte qu'elle était vaine, dans la mesure où l'architecture finit toujours par atteindre un point de non retour au delà duquel elle « sort du *chronos* », devenant ainsi *atemporelle* ou *intemporelle*. Nous l'avons vu, la première option est souvent synonyme de *disparition* tant son architecture, obsolète, est *usée* par le Temps. Aussi, la seconde semble-t-elle être, en définitive, la seule susceptible de « sauver » l'architecture de sa propre finitude...

Nous l'appellerons «*Bright Road*», en hommage à Stewart Brand. C'est la voie de l'*aïon*, celle qui va permettre à l'architecture de devenir *éternelle*. Grâce à Platon, nous savons à présent ce que ce terme signifie avant tout : elle ne sera pas « détruite par le Temps ». On comprend alors où se situe le paradoxe : le *chronos* est à la fois *créateur* et *destructeur*. Il le temps sans lequel l'architecture ne pourrait ni *exister* ni *évoluer*, mais également celui à cause duquel elle court à sa perte. C'est précisément là que l'*aïon* intervient : il fait en sorte que l'architecture demeure à jamais dans le *chronos* tout en prenant soin d'en *suspendre* les « effets ». En d'autres termes, il empêche l'architecture de *vieillir*. Mais comment l'architecture peut-elle évoluer dans le temps sans en subir les effets ?

Elle change de *statut*. En effet, c'est moins l'architecture elle-même que l'*image* que nous en avons qui devient *éternelle*. C'est là le pouvoir de l'*aïon*, quelque soit l'époque, quelque soit l'état de l'architecture en question, l'*image* qu'il nous transmet de cette dernière est *immuable*, ou presque... Mais nous aurons l'occasion d'y revenir plus tard. Tâchons plutôt pour

l'instant d'en apprendre davantage sur cette mystérieuse architecture de l'*aïon*. Quelle est-elle ? La réponse est pour le moins évidente : c'est celle qui a traversé les âges, celle qui a réussi à nous parvenir, en d'autres termes, celle qui appartient à ce que l'on appelle communément aujourd'hui notre *patrimoine architectural*. Mais qu'est-ce qui justifie cette appartenance patrimoniale ? Qu'est-ce qui détermine l'« aptitude à l'éternité » de l'architecture ?

Si nous nous référons aux critères établis par l'UNESCO, toute architecture caractéristique d'une époque ou d'une civilisation particulière est digne d'être *perpétuée* dans la mesure où elle constitue un témoignage historique unique et précieux. *L'histoire* de l'architecture semble donc être le principal moyen pour cette dernière d'accéder à l'*aïon*, mais est-ce pour autant le seul ?

Du Sublime

L'*aïon* « a ses raisons que la raison ne connaît point ». Certes, tout le monde n'est pas Blaise Pascal, mais le fait est que l'énoncé savant du polymathe se prête particulièrement à notre sujet. En effet, s'il est vrai que la majorité des œuvres architecturales rejoignent l'*aïon* par la volonté de l'Homme, essentiellement pour des raisons historiques ou culturelles, il demeure néanmoins des architectures qui portent en elles l'évidence de cette *destinée*...

Architectures du *sublime*, elles sont celles qui provoquent d'abord « un sentiment de peine ». Pourquoi ? Car elles nous confrontent à « l'insuffisance de (notre) imagination dans l'évaluation esthétique de la grandeur pour l'évaluation par la raison »². En d'autres termes, elles constituent des objets dont la saisie ne peut s'opérer par l'*entendement*. Mais cette incapacité

² d'après Emmanuel Kant, dans la *Critique de la faculté de juger*, p137, J.Vrin, 1993.

dont nous souffrons, comme le dit si bien Kant, s'avère également être à la source d'une « joie » plus grande encore, nourrie par la conscience d'être en présence de quelque chose qui nous dépasse...

Il suffit de regarder le travail d'Etienne Louis Boullée pour en être convaincu. Malgré sa *virtualité*, son architecture parvient tout de même à nous mettre en présence de l'*aïon*. Dénuée de toutes contraintes spatiale et temporelle, elle a cela de grandiose qu'elle se présente à nous simplement, sans artifices. Nous pouvons alors nous focaliser sur ses formes *épurées* et géométriques avant d'être écrasés par la puissance qui se dégage de l'*échelle* de cette architecture si démesurée qu'elle en deviendrait presque *irréelle*. Le *sublime* prend alors une nouvelle dimension, l'*aïon* prend alors une nouvelle dimension ; et la « joie » et la « peine » font alors place à des sentiments plus profonds, face à cette architecture qui nous offre un présent sans pareil : la capacité de *réver* éveillé.

Nombre d'historiens de l'architecture se sont déjà penchés sur l'œuvre de Boullée et sa dimension onirique, mais c'est Michel Foucault qui nous offre véritablement la clé de sa compréhension et par extension, celle du *sublime* et de l'*aïon*. Il les appelle *hétérotopies*. Ce sont des espaces qui hébergent l'*imaginaire*, des lieux concrets à l'intérieur desquels l'esprit prend le dessus rendant ainsi possible la juxtaposition de « plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel »³. On comprend alors ce que l'architecture *sublime* de l'*aïon* a de si fantastique : elle parvient à nous montrer l'*impossible*. Là encore Boullée en est la preuve : son *Cénotaphe de Newton* (voir figure 5) est si puissamment *éloquent* qu'à lui seul il « contient » la voute céleste dans son entier...

En définitive, on peut donc dire que l'architecture de l'*aïon*, ou du moins celle qui accède à ses voies de manière naturelle, est véritablement

³ d'après « Des espaces autres », conférence donnée par le philosophe en 1967.

singulière. Transcendant à la fois le Temps et l'Architecture, elle obéit à ses propres règles et nous permet d'admirer toute la beauté qui peut naître de l'esprit de l'Homme, tout en nous confrontant à nos propres limites. A la fois inaccessible et pénétrable, elle a cela de magique qu'elle permet d'ouvrir nos perspectives dans un monde ou tout est formaté.

L'Internet

Nous savons à présent quelle est l'architecture *légitime* de l'*aïon* et quels en sont les *produits*. Cela signifie qu'il est temps de revenir sur le questionnement initial de cet exposé, celui que nous avons énoncé dès l'introduction de ce chapitre et que nous avons lâchement abandonné il y a de cela quelques paragraphes : de quelle manière fonctionne véritablement l'*aïon* ? Comment parvient-il à « suspendre » le vieillissement de l'architecture ?

Pour le comprendre, revenons à notre devinette introductive. Nous avons comparé le fonctionnement de l'*aïon* à celui de l'appareil photographique d'Hiroshi Sugimoto. Il est temps d'en expliquer la raison. Dès 1978, le photographe va conduire une expérience inédite : tenter de « capturer l'intégralité d'un film en une seule image »⁴. Pour ce faire il se positionnera au fond de la salle et déclenchera l'obturateur de son appareil à deux reprises seulement, au début et à la fin du film, faisant ainsi correspondre temps de pose et temps de projection. Le résultat est étonnant : un écran blanc...

Que s'est-il passé ? Ce que l'on pourrait appeler une *réduction*⁵. En somme, le film a été *réduit* à ce qu'il est par *essence* : de la lumière blanche...

⁴ « shoot a whole movie in a single frame », Hiroshi Sugimoto

⁵ au sens phénoménologique du terme, qu'on pourrait qualifier de « procédé permettant de saisir l'essence des choses », d'après Husserl.

⁶ au sens figuré du terme, comprendre « essence ».

L'*aïon*, d'une certaine manière, reproduit ce processus sur l'architecture. En effet, bien qu'il récapitule et contienne à lui seul l'intégralité de l'existence de cette dernière, il ne nous en transmet que l'*épure*⁶. En d'autres termes, l'*aïon* « capture » l'*histoire* de l'architecture, et la « fige » dans une image *unique* et *éternelle* qui paradoxalement la décontextualise complètement, nous condamnant ainsi à ce même « sentiment de peine » dont nous avons discuté précédemment.

Prenons l'exemple des pyramides de Gizeh. Cela fait des millénaires qu'elles parcourent le *chronos*, et pourtant quand on s'y confronte directement sur site, c'est comme si elles n'avaient pris aucune rides. L'*aïon* « efface » leur *histoire*, les rend *intemporelles*, si bien qu'on oublierait presque qu'elles sont d'un autre Temps. Seul le contexte environnant, avec l'effervescence touristique qui le caractérise, parvient à nous ramener à la réalité. On comprend alors ce que l'architecture de l'*aïon* a d'équivoque : par moments elle *s'oublie* dans le présent, par moments elle *s'isole* dans l'*éternité*. L'*aïon* a donc bel et bien un impact sur la *vision* que l'on a de l'architecture, seulement il n'est pas toujours immédiatement identifiable...

C'est ce que Charles Péguy appelle l'*internel*. C'est à la fois « la nouveauté de l'éternité et l'éternité de la nouveauté »⁸, la « *variation* » dans la *répétition*, et inversement. L'*internel* porte en lui le paradoxe du concept. Il nous laisse entrevoir le fait que l'architecture de l'*aïon* influence autant le *regard* du public qu'elle n'est influencée par lui. En somme, l'*internel*, c'est ce qui fait que l'architecture de l'*aïon* sera à jamais la même, mais jamais de la même manière⁹...

⁷ d'après Didier Bazy, dans « Qu'est-ce que l'internel » article numérique publié en 2015.

⁸ Note : le *Grand poème d'Eve* de Charles Péguy en est l'exemple manifeste.



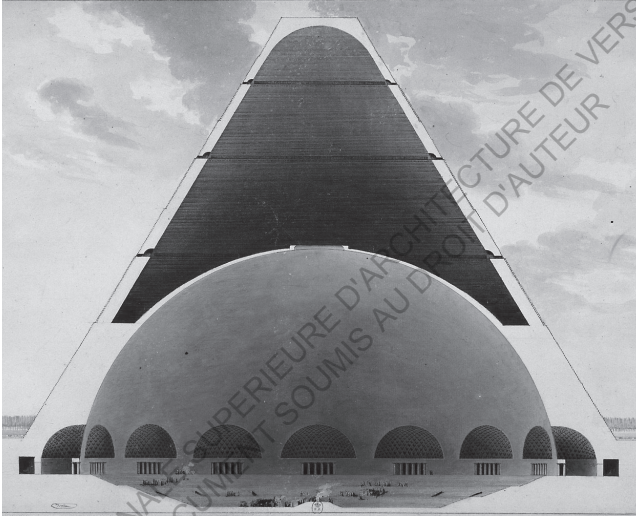
Le Parthénon, image d'archive



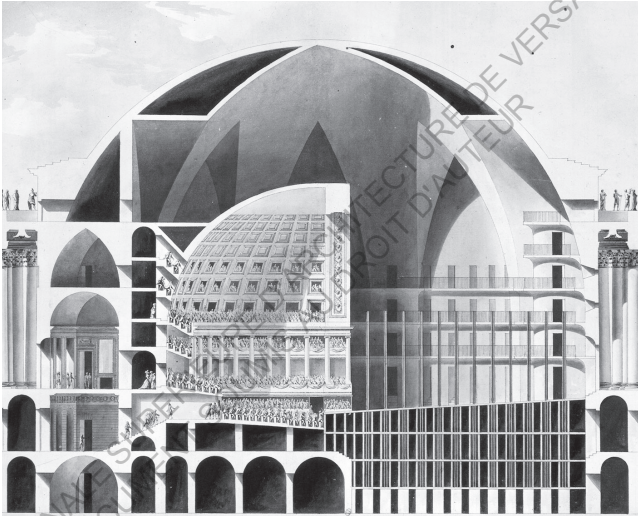
Pyramide de Képhren et le Sphinx, Anonyme



Tour de Pise, Anonyme



Etienne Louis Boullée, *Projet de Cénotaphe*



Etienne Louis Boullée, *Projet d'Opéra*

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel
Se reposait penché sur sa création.
Et l'amour filial et l'amour paternel
Se nourrissaient d'hommage et de libation.

Et Dieu lui-même juste ensemble qu'éternel
Avait pesé le monde au gré de sa balance.
Et il considérait d'un regard paternel
L'homme de son image et de sa ressemblance.

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel
Regardait ce que c'est que la fleur d'un jeune âge.
Et père il regardait d'un regard paternel
Le monde rassemblé comme un humble village.

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel
Regardait ce que c'est que la nuit et le jour.
Et père il contemplait d'un regard paternel
Le monde au coin d'un bois jeté comme un gros bourg.

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel
Regardait ce que c'est que le temps et que l'âge ;
Père il considérait d'un regard paternel
Le monde circonscrit ainsi qu'un beau village.

Et Dieu lui-même jeune ensemble qu'éternel
Regardait ce que c'est qu'un tour et qu'un retour.
Et père il contemplait d'un regard paternel
Le monde rassemblé comme un énorme bourg.

6. De l'architecture ouverte

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



-Figure 6 : *Paris*, Martin Parr, 2012

L'éternel n'est plus *immuable*. Nous en avons à présent la certitude, l'architecture de l'*aïon* se voit bien modifiée avec le temps, mais pas par le temps, du moins pas directement... C'est là le vice caché de l'*aïon*, en fermant la porte du *chronos* et en *réduisant* l'architecture à sa plus simple expression, nous l'avons vu, il la *décontextualise* complètement, du moins d'un point de vue *temporel*, ce qui a pour « effet secondaire » de la rendre beaucoup plus sensible aux *projections* de chacun. En effet, bien que l'architecture *aïonique* nous transmette inlassablement la même *image intemporelle* d'elle-même depuis des siècles, la *réception* de cette dernière est néanmoins soumise à certaines « variations », car ne l'oublions pas, si l'architecture de l'*aïon* est par essence *éternelle* et *immuable*, elle demeure toutefois dans un monde qui ne l'est absolument pas. Ainsi, elle ne cesse de se redéfinir silencieusement dans l'imaginaire collectif, siècles après siècles, au point parfois qu'on finisse par oublier ce qui la rendait si unique aux origines. Est-ce à dire que l'architecture *aïonique* perd du *sens* au fil du Temps ? C'est précisément ce que nous tenterons de découvrir dans ce second chapitre consacré à l'*aïon*.

Le paradoxe de l'âge et de la valeur

Les enfants ont cet avantage sur les adultes que leur pensée s'exprime souvent de manière plus directe, ce qui la rend parfois plus juste. Aussi, quand Stewart Brand demande un jour à un jeune garçon ce qui pour lui fait que l'architecture est appréciable ou non, la réponse d'une éloquente sobriété formulée par ce dernier laissa Brand pantois : l'âge. Dès lors on peut se demander quelle est la relation qui se joue entre la valeur de l'architecture et son âge ? Admirons nous l'architecture de l'*aïon* pour ce qu'elle est ou simplement parce qu'elle est ancienne?

Au chapitre précédent, nous avons eu l'occasion de voir en quoi l'architecture de l'*aïon*, dans ce qu'elle a d'*essentiel* et de *sublime*, peut constituer une source d'admiration. Toutefois, à présent que nous savons que l'*image* de cette architecture *a priori éternelle* est susceptible d'évoluer dans l'*inconscient collectif* au fil du Temps, il n'est pas sûr que cette dernière soit toujours admirée pour ces mêmes raisons, ou en tout cas, pas par tout le monde... En effet, il suffit de regarder les clichés de Martin Parr pour en prendre conscience. Là où l'on aurait pu apercevoir autrefois quelques voyageurs contemplatifs, nous ne voyons aujourd'hui qu'une marée de touristes qui soit forment des rangs soit se tortillent dans des positions inédites, dans l'espoir d'obtenir ce fameux «*tourist shot*» si cocasse.

Culture de la consommation ou consommation de la culture ? Avec le *tourisme de masse*, l'architecture de l'*aïon* subit plus qu'une simple «*variation*»... elle change de définition, passant du *statut* d'architecture à celui d'*objet architectural*. Mais qu'appelons nous *objet architectural* ? Il suffit de penser à Venturi et au *Big Duck* pour en avoir un aperçu. Bizarrement, l'architecture *aïonique*, du moins dans la façon dont elle est appréhendée par le public, n'est pas bien différente de ce dernier : elle fait signe. Seulement, à la différence de celui-ci, sa capacité à faire signe provient surtout du rapport qu'elle entretient avec son environnement. En effet, si aujourd'hui l'architecture de l'*aïon* fascine, c'est parce qu'elle constitue avant tout une *singularité temporelle* dans un contexte urbain qui lui est étranger.

On comprend alors où se situe la responsabilité du Temps dans la *vision* que nous avons de l'architecture de l'*aïon* aujourd'hui : en intervenant tout autour de cette dernière, sauf sur elle, le *chronos* donne vie à ce que nous pourrions appeler une *ambiguïté résiduelle*¹. En d'autres termes, il crée un *décalage* qui rend identifiable l'architecture *aïonique* en tant qu'objet en

¹ *ambiguïté* provenant du fait que l'*aïon*, en tant que «*résidu temporel*», dénote vis à vis de son environnement proche.

soi par rapport à un contexte autre, ce qui attise la curiosité des touristes et favorise par conséquent l'engouement général. Les résidents en revanche, finissent par devenir insensibles à ce phénomène dans la mesure où ils sont confrontés à l'*aïon* quotidiennement. C'est ironique quand on y pense : plus on est proche de l'*aïon*, moins on est capable d'en apprécier les faveurs...

En définitive, s'il est vrai que l'architecture *aïonique* a une *valeur* en soi, il est également vrai que cette dernière ne peu qu'augmenter avec le temps. Plus le temps passe, plus l'écart entre l'architecture de l'*aïon* et son contexte va se creuser et donc plus grande sera sa *valeur* aux yeux du public. L'hypothèse de notre jeune ami est donc vérifiée. Mais s'il est vrai que l'architecture de l'*aïon* gagne en *valeur* et en *visibilité* au fil du temps est-ce dire pour autant qu'elle gagne en *sens* ?

Le culte de l'objet

Nous venons d'en avoir confirmation, l'âge est bien synonyme de *valeur*. Les Grandes Pyramides, le Parthénon... aucun doute, les milliers d'années sont bénéfiques à l'architecture. Et pourtant, parmi ces « mastodontes » de l'*aïon*, il est une architecture sans égale et elle n'a que 129 ans...

1889 : Gustave Eiffel livre au monde sa grande dame de fer. Un édifice de plus de 324 mètres de haut, positionné en plein milieu du champ de mars. Une échelle monumentale allant de pair avec l'ambition de l'époque : témoigner de la maîtrise française en matière de construction en fer. Le premier croquis est signé Maurice Koechlin, mais la tour n'est alors encore qu'un simple « pylône métallique ». Il faudra attendre Stephen Sauvestre et Gustave Eiffel pour qu'elle prenne véritablement l'allure que nous lui connaissons. Aujourd'hui, plus d'un siècle après, la pourtant très controversée² tour Eiffel, tient encore debout, un miracle quand on sait

² Note : on pense notamment à la fameuse « Protestation des artistes contre la tour de M.Eiffel » de 1887, signée notamment par des grands noms de l'époque comme Alexandre Dumas ou Guy de Maupassant par exemple.

qu'elle devait être démontée après l'exposition universelle. Mais pourquoi un tel revirement de situation ? Comment a-t-elle survécu ?

Elle a rejoint l'*aïon*, évidemment. Mais pas de n'importe quelle manière : son accession s'est faite à *rebours*. Au lieu de gagner l'admiration du public avec l'âge, elle a gagné le droit de survivre grâce l'admiration du public. Le processus fut inversé : elle a donc rejoint l'*aïon*, *par avance*, en s'appuyant sur la *visibilité* mondiale offerte par l'exposition universelle, pour gagner sa place de choix dans l'*imaginaire collectif*. Recréant d'elle-même ce fameux *décalage* dont nous parlions précédemment, elle a fait comprendre au monde entier qu'il ne se trouvait pas en présence de n'importe quel *objet*. Elle se présente alors à l'époque comme un bâtiment résolument novateur, en avance sur son temps.

C'est peut être pour cela aussi que sa *destinée* s'est vue agrandie... Nous le savons tous, bien plus qu'un *objet*, la tour Eiffel est devenue un *symbole*. Elle représente aujourd'hui Paris et par extension la France à l'échelle internationale. Mais comment en est-elle arrivée là ? Certainement de la même manière qu'elle est arrivée dans l'*aïon*. Parce qu'elle incarne à elle seule, par sa taille, par sa forme et dans son rapport à la ville, l'archétype même d'une architecture allégorique. En témoignent les nombreuses miniatures de la tour, largement exploitée comme objet commercial (voir figure 6), qui nous rappellent ironiquement que gagner en visibilité ne signifie pas nécessairement gagner en sens...

De l'herméneutique

L'architecture de l'*aïon* fascine, parfois même au point que l'on veuille en prendre possession... Le fait est que l'Homme est un collectionneur par nature. Livres, cartes postales, puzzles en passant par l'indémorable porte-

clés, nous avons tous en permanence sur nous ou à nos côtés ces « morceaux d'éternité ». Acheter un souvenir est la manière la plus commune pour se rapprocher du lieu, l'intégrer dans notre mémoire, en somme, de se sentir plus qu'un simple visiteur mais comme partie prenante de l'œuvre architecturale. Tant d'efforts pour finalement arriver à un résultat déjà atteint bien avant de passer par la boutique souvenir, mais cela le visiteur ne le sait pas toujours...

En effet, le véritable *sens* de l'architecture *aïonique* ne se trouve pas dans ces objets qui au contraire lui enlèvent, mais dans l'esprit de chaque personne amenée à la contempler. L'architecture de l'*aïon* est ce que l'on pourrait appeler une *œuvre ouverte*³, et à ce titre, elle se définit avant tout par nos interprétations. Mais d'où viennent ces dernières ? Comment naissent-elles dans notre esprit ?

Pour répondre à ces mêmes questions, Umberto Eco eut recours à la *théorie de l'information*. Nous allons reproduire ici son raisonnement afin que le propos soit le plus explicite possible. Commençons par Claude Shannon. Ce dernier est l'homme derrière la *théorie de l'information*. D'après lui, l'information relève avant tout de l'aléatoire, l'aléatoire étant incertain par nature, Shannon fait alors directement le lien entre définition de l'information et théorie de l'incertitude. Il parvient ainsi à la conclusion que l'information se définit avant tout par rapport à son degré de probabilité. Eco comprend alors que plus l'information est intéressante, plus elle est incertaine. La réciproque étant vraie, il en conclue que les créations les plus « incertaines », les moins *lisibles* donc, sont par conséquent les plus susceptibles d'intéresser.

L'œuvre la plus intrigante est donc celle qui génère un « désordre ». Un désordre qui à son tour accumulera des informations avant de les restituer à

³ concept forgé par Umberto Eco.

l'œuvre par le biais de l'interlocuteur. On comprend alors comment l'œuvre ouverte peut se nourrir et gagner en *sens* au fil du temps. Mais quelles sont ces œuvres qui provoquent ce fameux « désordre » ? Ce sont celles qui sont « un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant »⁴. De Pollock à Klein en passant par Malevitch, l'art moderne regorge d'exemples. A la fois très simples et très complexes ces œuvres se nourrissent du doute et de l'incompréhension du témoin pour susciter le débat, faire réagir. En somme, elles invitent à la *projection*, constituant ainsi ce qu'Eco appelle des « œuvres en mouvement ».

Mais ne l'oublions pas ces dernières ont une forme. Elles constituent donc « un mouvement arrivé à sa conclusion : une sorte d'infini contenu dans le fini. (Leur) totalité résulte de (leur) conclusion et doit donc être considérée non comme la fermeture d'une réalité statique et immobile, mais comme l'ouverture d'un infini qui serait rassemblé dans une forme »⁵. S'il n'était pas encore évident que nous parlions de l'*aïon*, c'est à présent chose faite. L'architecture *aïonique* se retrouve dans chacun des énoncés que nous venons de faire. A la fois simple par la forme et complexe par le sens elle incarne l'*ambiguïté*, engendre le *désordre*, (parfois même au point de « disparaître dans le bruit »⁶), et est par conséquent le foyer d'une multitude d'*interprétations*, le *palimpseste* des *visions* humaines...

⁴ d'après Eco dans La poétique de l'œuvre ouverte, p9, Points, Seuil, 1965.

⁵ Eco citant Luigi Pareyson, *Esthétique : théorie de la formativité*, p18, chap. VI, rue d'Ulm, 2007.

⁶ Note : nous l'avons, vu l'architecture de l'*aïon* peut disparaître dans le présent, être aspirée par l'effervescence du *chronos* (le « bruit » d'Eco), pour ceux qui la côtoient tous les jours. Ex : la tour Eiffel perd de sa valeur symbolique chez le parisien, alors qu'elle est le centre de l'attention du touriste.



Marin Parr, *The Acropolis*, Small World Series, Athens, Greece, 1991



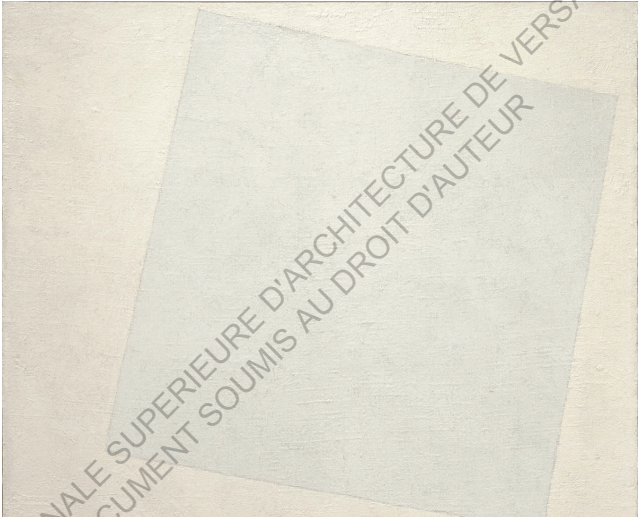
David «Dave» Sykes, *Tourist shot*, 2012



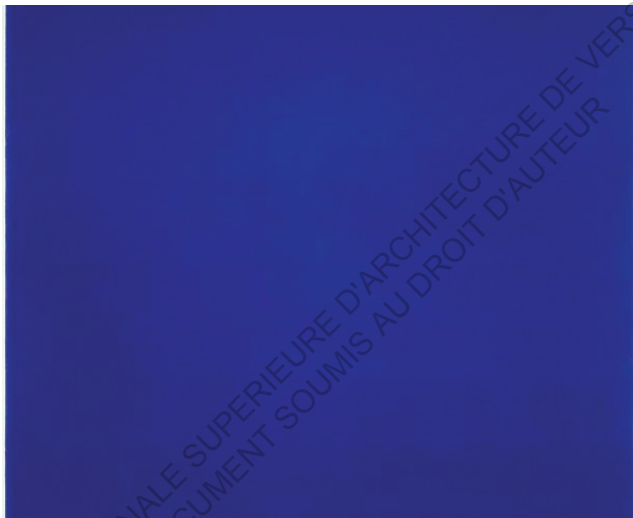
Martin Parr, *The leaning tower of Pisa*, Small World Series, Pisa, Italy, 1990



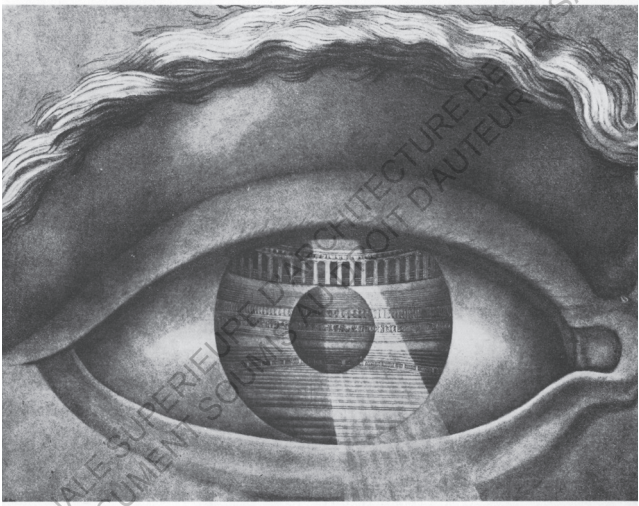
Big Duck, Flanders, Long Island, New York, 1930



Kasimir Melevitch, *Carré blanc sur fond blanc*, Huile sur toile, 79.4x79.4, Muesum of Modern Art, New York, 1918



Yves Klein, *Oeuvre IKB3, Monochrome Bleu*, Pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois, 199x153cm, Centre Pompidou, Paris, 1960



Claude Nicolas Ledoux, *Coup d'oeil du Théâtre de Besançon*, Gravure, 1804

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

Des amoureux du Temps

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

Le Temps permet le « *mouvement du réel* ». Telle était la première phrase de ce mémoire, et bien que nous arrivons à présent au terme de celui-ci, elle est toujours d'actualité. Cependant, elle n'a plus exactement le même sens...

Au commencement de ce travail nous avons utilisé cet énoncé afin d'expliquer que la propriété fondamentale du Temps est de permettre l'évolution du monde. Cela a d'ailleurs pu se confirmer tout au long de notre exposé : nous avons tout d'abord vu comment le Temps sous sa forme *kairologique* peut permettre à l'architecte de faire évoluer son dess(e)in. Puis nous avons découvert le *chronos*, Temps du changement par excellence, qui régule par son action le vieillissement de l'architecture ; avant de voir, il y a peu, de quelle manière l'*aïon* permet à l'architecture d'accéder à l'éternité. Chacun de ces Temps participe donc bel et bien aux métamorphoses de l'architecture, que ce soit de manière effective (*chronos/kairos*¹) ou au contraire de manière spirituelle (*kairos*²/*aïon*).

Mais ne l'oublions pas, ces trois visages ne sont qu'une seule et même entité : le *Temps-Chronos*. Il est la synthèse de toutes ces influences. Et à ce titre, il nous laisse entrevoir le véritable sens de l'expression « mouvement du réel » : avec le *Chronos*, cette dernière ne renvoie plus simplement à l'évolution en tant que telle mais davantage à ce qu'Hegel appelle la *dialectique*. Le *mouvement du réel* devient alors indissociable du *mouvement de la pensée* faisant par conséquent du monde le produit de l'esprit. En d'autres termes le *Chronos* ne se contente pas d'instaurer le changement, mais offre à chacun la possibilité de rêver son environnement, au quotidien. Du moins en théorie, car pour parvenir à maintenir cet échange constant entre réalité effective et réalité suggérée, il faut savoir redoubler d'attention.

¹ en tant que *kairos destructif* notamment. ex : bombardement de Cologne

² en tant que partie prenante d'un processus intellectuel. ex : moment de décision, émergence

Pour l'*aïon*, nous l'avons vu, cet échange entre l'objet et l'esprit se fait naturellement dans la mesure où son architecture attire, et se remarque. En revanche, cela est bien plus compliqué dans le monde du *Chronos* qui par définition englobe le réel dans son entier et pas seulement les objets remarquables. On repense alors à Atget, qui déjà savait lire le réel différemment. On pense aussi à Gaudi, à Viollet-le-Duc ; tous ces hommes que nous avons cités pour parler de l'un ou l'autre de ces trois Temps sont des visionnaires. Et par visionnaire il faut entendre simplement qu'ils ont en eux, cette capacité de rêver le réel, de voir le beau et le possible partout pour que les autres puissent le voir à leur tour, au travers de leurs œuvres.

En définitive, contrairement à ce que l'on pourrait penser, le Temps n'est pas seulement une contrainte subie par l'architecture et son auteur, mais se trouve être aussi l'intermédiaire par lequel l'architecte expose sa vision du monde aux autres. C'est pour cela que ce dernier aime tellement le Temps: il révèle par son action tout le sens que l'œuvre architecturale contient et peu contenir, et la libère ainsi de son isolement pour en faire un espace utopique et partageable en perpétuelle construction dans les esprits...

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

BIBLIOGRAPHIE

- Françoise d'Astur, *Heidegger et la pensée à venir*, J.Vrin, 2011.
- David Bloor, *Knowledge and Social Imagery*, USA, University of Chicago Press, 1976.
- James Bone, *In the London Perambulator*, 1925.
- Pierre Bourdieu, *Réponses, pour une anthropologie réflexive*, Seuil, 1992.
- Stewart Brand, *How Buildings Learn*, USA, Penguin Books, 1995.
- Mike Davis, *Dead Cities*, Les prairies ordinaires, 2009.
- Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les éditions de minuit, 1969.
- Umberto Eco, *La poétique de l'œuvre ouverte*, Seuil, 1965.
- Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Lignes, 2009.
- Alfred Fouillé, *Esquisse d'une interprétation du monde*, Felix Alcan, 1913.
- Sigfried Giedion, *Espace, temps, architecture*, Denoël, 2004.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Flammarion, 2012.
- Daniel Kahneman, *Système 1/Système 2, les deux vitesses de la pensée*, Flammarion 2012.
- Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, J.Vrin, 1993.
- Kevin Lynch, *What Time is this place*, USA, MIT Press, 1972.
- August Komendant, *18 years with Architect Louis I. Kahn*, Aloray, 1975.
- Robert King Merton, *Eléments de théorie et de méthode sociologique*, Plon, 2^e édition, 1965.
- Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, 1891.
- O'Connor et Wong, « Emergent properties » dans *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2012.
- Luigi Pareyson, *Esthétique : théorie de la formativité*, rue d'Ulm, 2007.
- Charles Peguy, *Cahiers de la quinzaine*, 1914.
- Platon, *Timée*, Flammarion, 1999.
- Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bance et Morel, 1854.

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

REMERCIEMENTS

Je voudrais exprimer ma gratitude

A mon directeur d'études monsieur Frank Rambert pour ses conseils avisés et sa bienveillance tout au long de l'élaboration de ce mémoire,

Aux autres séminaristes pour avoir participé à enrichir ce travail par leurs interventions à l'occasion des nombreux débats de ce semestre,

A messieurs Stéphane Berthier et Guillaume Rangheard pour avoir pris le temps d'examiner ce travail.

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

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

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