

Texte soumis à la revue new yorkaise Pamphlet Architecture, et ayant servi comme point de départ à l'écriture de l'article *Architecture Psychoanalysed* publié dans la revue On Site et subséquemment développé dans les *Commentaires sur le Félix Nussbaum Haus de Libeskind*.

STRUCTURES POÉTIQUES

1. LE PROGRAMME
2. L'AGENCEMENT DES VOLUMES
3. PLACE DE LA GÉOMÉTRIE
4. GREG LYNN ET LES FORMES FŒTALES
5. DE LA MÉTONYMIE
6. DE LA MÉTAPHORE
7. PARLER À UN CLIENT
8. LE SAVOIR EST INCONSCIENT

1. LE PROGRAMME

Avec l'objectivation du savoir de plus en plus présente, l'architecture a subi d'importantes transformations. Ces changements ont radicalement modifié son expression, plus qu'à toute autre époque. Le concept de programme, qui se résume à une charte décrivant le fonctionnement interne d'un bâtiment, est devenu un impératif en soi, affiné aux critères de l'efficacité. Sous l'égide du discours actuel de la science soutenu par l'idée du progrès, le savoir a été destitué de sa position de maîtrise et d'imposition pour investir le monde des phénomènes.

En rapport aux siècles précédents, il y a eu une transition de la subjectivité vers l'objectivité, du semblant vers la fragmentation, l'université étant le véhicule de ce discours qui transfère l'origine du savoir sur des éléments externes au sujet. Sa position repose sur des faits quantifiables et mesurables dont l'accumulation, l'étude et l'observation promettent ultimement de dévoiler les lois de l'univers. Ce qui ne peut être assimilé sous ce registre est mis de côté, comme relevant d'une logique que la science ne peut articuler en regard de son champ. Le savoir, dans cette perspective, ne peut fonctionner que lorsque le sujet en est exclu, quand il devient objet. Les conséquences produisent une certaine aliénation au monde extérieur. Tout peut être expliqué rationnellement en son absence. Toute question trouve réponse dans un univers construit de faits qui ne peuvent être réfutés. L'irréfutabilité objective n'est certes pas un signe de savoir quand il s'agit du désir. L'amour, la religion, la beauté ou l'art sont des expériences sensibles qui, sous ce discours, sont objectivées aux limites du sens.

L'architecture ne peut être strictement rabattue à sa fonction sans courir le risque d'une segmentation au niveau de sa composition, de la folie ou d'une complète déshumanisation. Quant la consistance subjective de l'architecte est éliée, l'architecture n'occupe plus une position artistique mais se trouve réduite à une technique de résolution de problème. Les bâtiments se construisent d'un assemblage de pièces qui répondent à des critères externes. L'évaluation objective devient donc possible au risque d'un non sens perceptuel. Parler de performance, d'habitation abordable, d'architecture écologique, de conservation d'énergie, de contexte, de matériaux nouveaux, d'images virtuelles, de nouvelles technologies, etc. comme des options réduisent l'architecture au projet de la science et la laisse incomplète vis-à-vis de la question du désir.

Le programme est la voie la plus efficace et directe pour symboliser un bâtiment en terme d'une demande. L'architecte doit traduire des objectifs en une série d'espaces, sorte de liste de fonctions qui doivent être utilement agencées. La fonction décrit une activité humaine, une entreprise qui requiert une certaine interaction avec un milieu pour effectuer une tâche. De ce

point de vue, le contexte spatial doit être optimisé pour en permettre l'accomplissement. L'organisation d'un bâtiment découle de cette exigence, façonnée selon des paramètres qui, en leur absence, rendraient cette activité compliquée ou inefficace.

Dans les faits, cette logique presque informatique n'est jamais soutenue jusqu'à sa fin par le client lorsqu'il formule sa demande. Il en veut plus. C'est ce *plus* qui est à entendre. Au pire il peut s'agir d'une plus-value monétaire, au mieux d'une plus-value architecturale. Au cours de ses entretiens, l'architecte entend inconsciemment la demande de son client comme la métonymie de son désir, c'est-à-dire ce qu'il veut en *plus* de ce qu'il demande sans pouvoir toutefois le formuler consciemment.



Pour créer un espace, sa fonction doit être interprétée. Il est essentiel de comprendre que le programme est une construction symbolique, une chaîne de mots qui doivent être traduits en espace qui à son tour doit renvoyer à un semblant de sens. Mais la fonction n'est pas requise pour concevoir un espace, la géométrie peut exister à part entière et donner naissance au désir d'y habiter. Des volumes et des pièces peuvent engendrer l'investissement humain lorsqu'ils sont inspirants. Un bâtiment doit apparaître utile même lorsqu'il n'est pas en usage, il doit soutenir l'espace inconscient. Ce potentiel latent (l'attend), en proposer une formulation spatiale désigne son auteur comme architecte.

2. L'AGENCEMENT DES VOLUMES

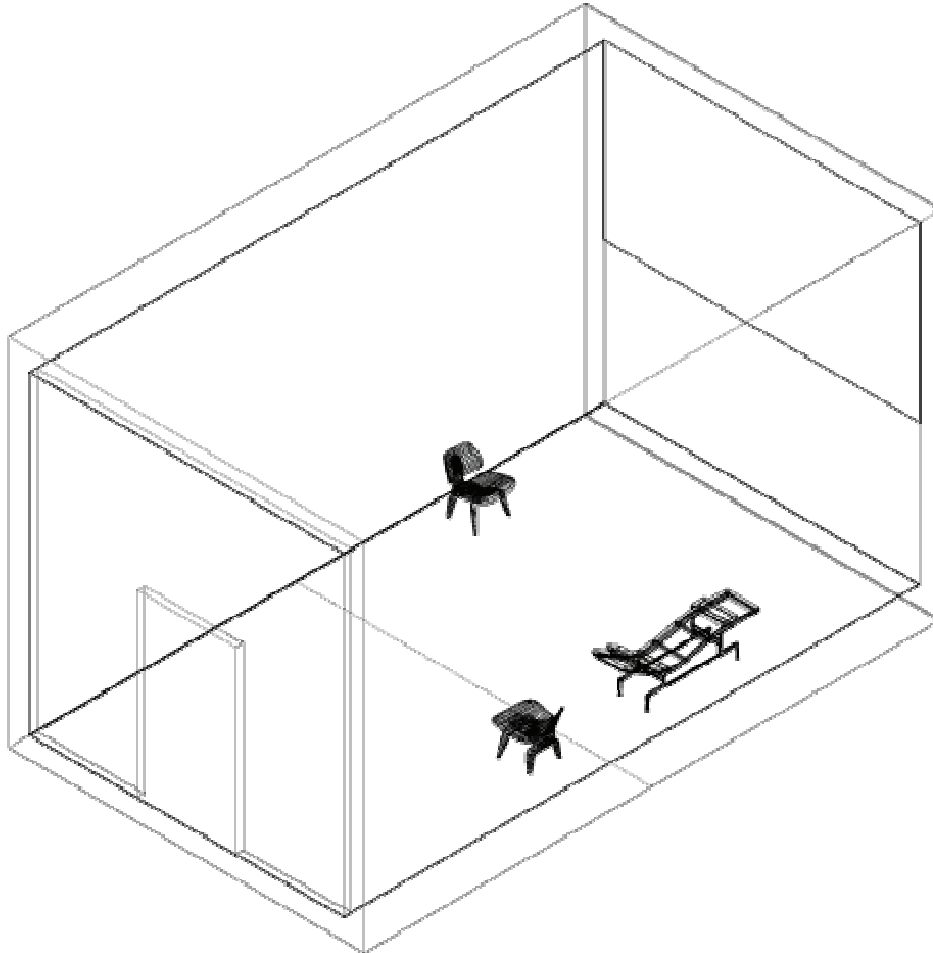
Les vrais architectes pour qui l'espace devient signifiant ne peuvent accepter que leur œuvre se soumette à une logique automatisée ou au dictat du marché. Leur subjectivité ne trouverait prise dans ce qu'ils font. Ils se montrent ainsi des plus réfractaires face à un client qui impose une forme trahissant un savoir sur la vérité de leur acte. Imaginer transgresser cette limite crée une division subjective où l'architecte craint de ne plus pouvoir s'identifier à son travail, ayant cédé sur son désir.

Dans ce désir d'écrire une forme, une forme signifiante, ils portent leur effort à tort sur le programme qui n'est, il faut le rappeler, qu'un outil symbolique dans un art qui n'en dépend que dans l'après-coup. Quand il s'agit de faire des pièces, la fonction n'est pas à remettre en cause ou à réinterpréter mais l'espace. Ce sont les murs et non l'écriture qui ont un impact sur nos sens. Les architectes confondent les deux et investissent un registre qui, à terme, produit des effets pervers. Subvertir le programme pour engendrer des formes soi-disant nouvelles est un détour inutile et mal avisé. Le peu de sens géométrique des formes ainsi créées se trouve rapidement tapissée de mots et paramètres issus d'une logique fragmentaire. L'objectivité du programme est utilisée comme soutien au discours. La forme résultante peut difficilement être rejetée sans mettre en cause le programme lui-même.

Les architectes brisent, plient, jouent, défient et réinterprètent le fonctionnement du bâtiment car, bien évidemment, la forme suit la fonction, le concept suit le texte et cela donne naissance à toutes sortes de formes. Brouiller les fonctions crée des effets inattendus et parfois prometteurs sur papier. Que cette procédure engendre une poétique de l'espace, ce travail reste à être fait. Des volumes étonnants et dramatiques ne conduisent pas nécessairement à une expérience qui l'est et qui le demeure. Si la perception de la réalité est éclatée, elle ne pourra vraisemblablement être imaginée. Un effet artistique repose sur l'imaginaire et se supporte de réminiscences psychiques. Un volume décomposé ne peut prétendre à tel effet s'il ne peut être retenu. La vraie subversion ne se produit pas dans la réalité matérielle mais dans les allusions qu'elle induit.

3. PLACE DE LA GÉOMÉTRIE

L'imagination est bidimensionnelle. L'architecte doit extraire la troisième dimension, impossible à construire sans support matériel. Lorsqu'il imagine un espace, il est, par des exigences intrinsèques à son être, situé au centre de son fantôme. Il est l'origine et à l'origine de ce qu'il voit. L'architecture ne peut se géométriser autrement sans risquer de devenir méconnaissable. La question de la symétrie adresse la perception du corps et la ligne imaginaire qui le découpe en deux parties, soit la gauche et la droite. La pensée ne retient que ce qu'elle peut assimiler comme le retour de l'image idéale qu'elle croit être. Le plan d'un bâtiment doit être reconstructible mentalement. Pour reconstruire un plan à partir de l'imaginaire requiert la remémoration d'une structure sous-jacente formelle déjà apparentée au corps, soit la géométrie en abstraction.



La géométrie est la gestion des formes imaginables qui s'extraient du réel. Une perception qui ne peut être reproduite ne peut être imaginée. Pour faire partie du champ social et être intégrée au champ symbolique, elle doit être nommée. La nomination permet la transmission de ce savoir. Les formes doivent pouvoir s'abstraire pour faire partie du registre des idées. Un mot est un signifiant qui noue et élève une perception au rang du parler. Des mots qui ne peuvent représenter une forme spécifique seront déçus ou demeureront dans un champ qui ne peut intéresser l'architecture.

4. GREG LYNN ET LES FORMES FŒTALES (fétiches)

Des cloques, des dents, des fleurs, des ouvertures isoparmes, des matrices, des inflexions et des gastrulations (Greg Lynn et Hani Rashid, Architectural Laboratories, 2002), sont les mots d'un menu soi-disant géométrique très évocateur pour désigner des volumes nouvellement identifiés qui défient la spécificité imaginaire. Ces formes amorphes, fluides, continues, contorsionnées ou asymétriques qui « ...exposent une plus grande logique de connectivité, ...en réponse aux événements externes » (Greg Lynn, *Folds, Bodies and Blobs*, 1998) sont générés par des logiciels informatiques très performants. Cependant, ces formes résistent à l'assimilation symbolique et imaginaire en tant qu'elles demeurent réelles, non spéculaires et peu concluantes. Elles ne sont pas gérées par les lois de l'inversion, de la rotation et de la translation. Elles apparaissent naturelles, mais peu culturelles. Leur potentiel énigmatique ne tient pas lorsque extraites de leur contexte virtuel, support où elles sont les plus convaincantes parce qu'elles éveillent l'imaginaire. Plutôt que d'avouer l'affection qu'ils leur témoignent, les auteurs justifient leurs inventions par les mathématiques et les méthodes constructives informatisées qui gèrent des domaines scientifiques. « Pour la recherche et la conception, les étudiants ont utilisé des technologies avancées qui sont communément employées dans le multimédia, le design industriel et les effets spéciaux. Ces technologies n'ont pas été uniquement utilisées comme des outils mais pour leur reconnaissance et leur assimilation dans la complexité de nos modes de vie et de notre perception du temps et de l'espace. » (Max Hollein, Architectural Laboratories, 2002).

Bien que ces produits puissent surprendre, on ne peut affirmer que les limites de l'imaginaire se trouvent repoussées pour autant, ni moins que l'homme doit échanger les espaces qu'il construit depuis qu'il fait de l'architecture pour des volumes difformes. Prétendre que les effets artistiques dépendent de l'avancement technologique est insoutenable dans les faits. On ne peut avancer que les structures de l'inconscient ont changé au cours des siècles. Une lettre d'amour écrite il y a cinq cent ans demeure toute aussi fraîche et spontanée que si elle avait été produite le jour même, qu'elle soit écrite sur papier ou sur un ordinateur. Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve ne sont pas obsolètes d'un point de vue théorique. Être un grand architecte, c'est être lu par l'humanité malgré les siècles, en abstraction des contingences constructives et temporelles qui ne peuvent que donner une saveur provinciale à l'art. Un carré est toujours intéressant en tant que carré, un pâté (*blob*) est quelque chose d'indéterminé et aux associations peu réjouissantes. Justifier ces formes infâmes par un engouement technologique et faire abstraction des évocations métaphoriques les voue à l'échec.

« Ceci marque un changement... à un modèle de conception et de construction embryologique plus vital, évolutif, biologique. » (Greg Lynn and Hani Rashid, Architectural Laboratories, 2002). L'architecture qui embrasse le biologique plutôt que la pensée est un retour à l'enfance, à une époque qui précède la parole et l'introduction de la loi. L'architecture symbolise un passage de la nature à la culture. Si des chefs-d'œuvre créés il y a deux mille ans imprègnent encore la pensée, la bonne forme n'est peut-être pas perdue.

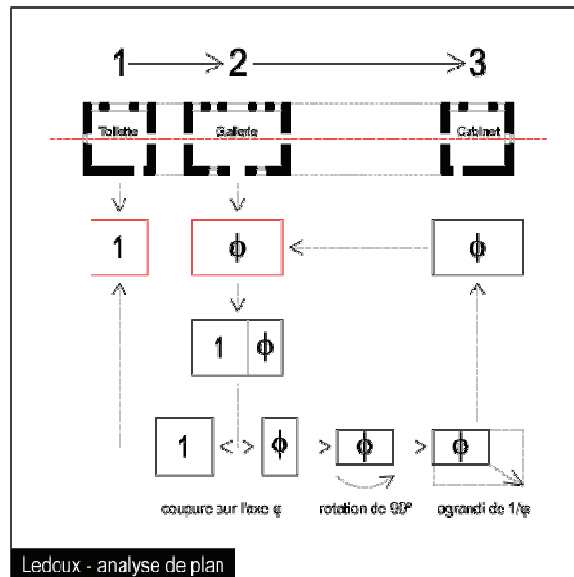
En architecture, la forme géométrique ne devrait pas chercher à transgresser les limites de l'imaginaire et les capacités de déchiffrement du langage. Créer des formes qui peuvent à peine se conceptualiser et qui métaphorisent un retour à l'enfance produisent des mots défectueux. L'échange des signifiants, processus essentiel à la métaphore et la métonymie, repose sur la possibilité de prendre un mot pour un objet et inversement. Quand l'épure géométrique spatiale revêt l'habillage imaginaire du sujet, cet échange devient possible. La poésie met en jeu la combinaison, le rythme et tout ce qui ne peut être autrement objectivé.

5. LA MÉTONYMIE

Les artistes fabriquent des objets, des formes, des écrits qui éveillent un savoir latent. Ils mettent au monde une entité signifiante. La géométrie rend l'espace consistant et imaginable. Le nombre d'or (1.618), la racine carrée de cinq et ses dérivées sont des proportions que l'on retrouve dans le corps humain. L'usage de la géométrie est un cadre imaginaire qui permet une infinité de combinaisons. L'art émerge d'un agencement harmonique de rapports et de formes qui évoquent un objet perdu, tel un fauteuil enveloppant ou une pièce de vêtement qui enlace le corps. Les objets que l'on utilise ont une signification et entretiennent un rapport avec la réalité du corps à son milieu.

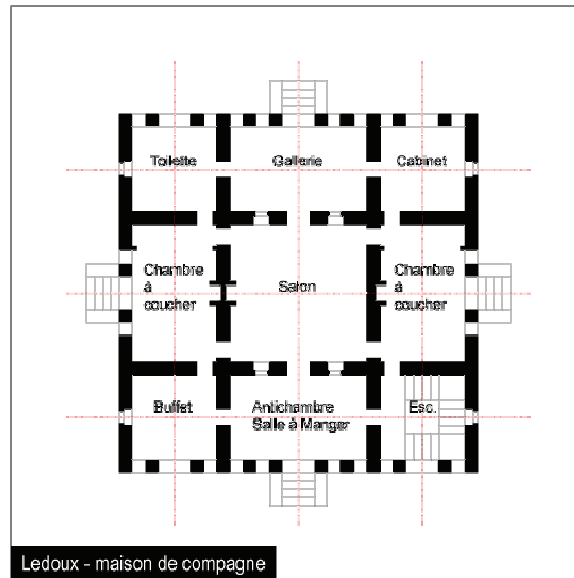
La métonymie décrit le lien entre les parties, une pièce qui en succède une autre dans un bâtiment. Elle est présente quand un espace implique une continuité avec un autre objet, lorsqu'il n'est plus imaginé comme seul ou stérile, en d'autres mots incapable de se régénérer. Sa géométrie, par évocation imaginaire, suggère qu'elle est incomplète mais à suivre. Les volumes s'unifient en série, comme les parties d'un tout.

La séquence spatiale ci-dessous, extraite d'un plan d'une maison conçue par Ledoux (Claude-Nicolas Ledoux, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, 1804), illustre une construction géométrique aux qualités métonymiques.



Deux proportions régissent le plan : 1 et ϕ (ϕ = nombre d'or = 1.618...). De l'espace rectangulaire central de la galerie, un carré et un rectangle d'or peuvent être isolés, le carré étant de même échelle que le plan des deux pièces adjacentes. Le rectangle d'or résiduel, tourné de 90° et multiplié par le nombre d'or lui-même redevient le nombre d'or d'origine.

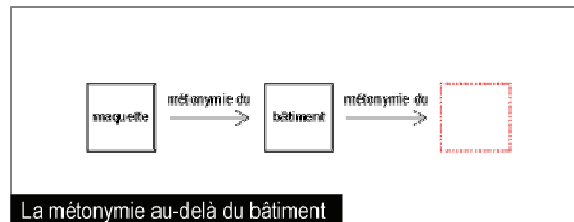
Trois portes et deux fenêtres sont alignées pour former un axe central qui relie les pièces et l'horizon paysager dans un même cône de vision. La répétition géométrique d'un élément selon les lois de la symétrie (inversion, translation et rotation) produit un effet d'orientation. Le deux implique le trois placé dans sa continuité. Une paire fait naître un volume dans l'espace interstitiel. Un élément dupliqué crée un effet miroir qui cadre un entre deux. La géométrie crée des liens de réciprocité et un effet de retour entre les éléments.



En analysant le plan complet de la maison de Ledoux, le jeu géométrique exposé précédemment forme une boucle. C'est un exemple fort de cohésion spatiale. La répétition et le positionnement symétrique d'un élément caractérisent le concept de Ledoux qui devient un jeu de l'esprit. Des volumes semblables sont agencés le long d'axes construits selon des plans de symétrie. Semblable signifie des espaces de proportion harmoniquement compatible. Introduire la répétition définit l'unité et établit une orientation qui permet de reconnaître le même dans la multiplicité. L'effet métonymique se planifie avec l'apport géométrique, son succès étant néanmoins l'affaire de l'architecte. Le rôle de la géométrie est d'établir un cadre spatial qui permet un réseau d'échanges. Les pièces répondent aux lois de l'espace et deviennent habitables. Chaque volume renvoie au précédent et introduit le suivant. C'est la métaphore du lien social.

Il n'y a pas que le bâtiment qui est métonymique. Lorsqu'un architecte conçoit, il travaille dans la structure métonymique. Les dessins et les maquettes forment les substituts du bâtiment final. L'étonnement et l'intérêt qu'ils provoquent proviennent de ce fait. Ils ne peuvent jamais décevoir parce qu'ils annoncent quelque chose qu'ils ne sont pas. Pour soutenir le même intérêt, le même effet métonymique, le bâtiment ne peut se positionner comme objet final, il doit être métonymique d'un autre objet.

Ce qu'est cet autre objet ne sera pas ici nommé.



6. LA MÉTAPHORE

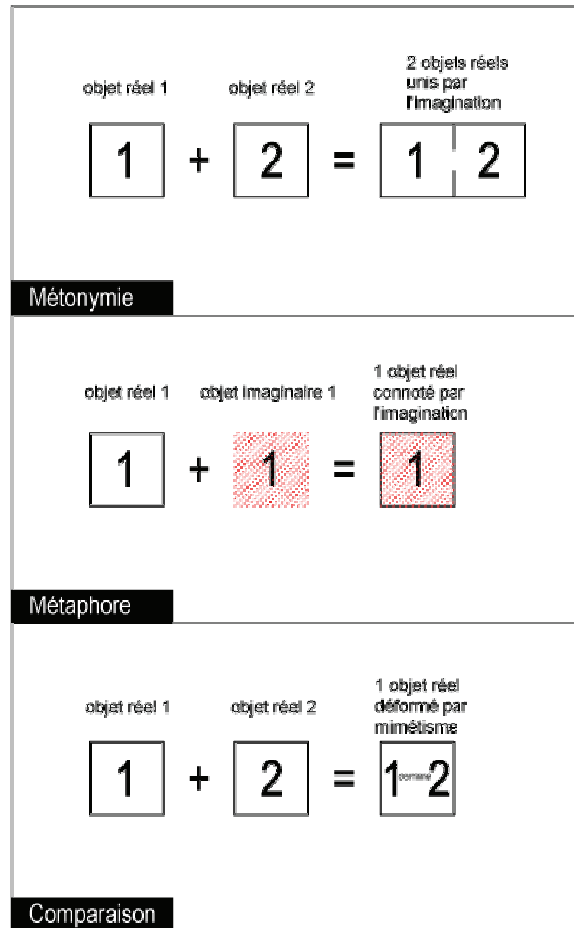
Mais la plus grande chose de toutes est de loin d'être un maître de la métaphore, c'est la seule chose qu'on ne peut apprendre des autres; et c'est aussi un signe de génie original, car une bonne métaphore implique la perception intuitive de la similitude dans les choses dissemblables.

Aristote

Si la métonymie implique deux objets réels reliés par l'imaginaire, la pièce et l'autre qu'elle implique de par sa forme, la métaphore se manifeste autrement. Elle est peu concernée par la position, elle joue de la substitution. La métonymie gère le rapport entre les objets, la métaphore, les signifiants qui s'attachent aux objets. En architecture, un espace métonymique en implique un autre, un espace métaphorique est pris pour un autre. La différence est subtile mais fondamentale. Les linguistes d'ailleurs ne s'entendent pas toujours sur la démarcation entre ces deux figures.

Caractéristique de la métaphore est une impression, un sentiment qui n'est pas réductible ou cernable dans les propriétés physiques de l'espace comme tel. Il n'y a pas deux objets réels : il y a l'espace et la superposition d'une image mentale qui ne se retrouve pas dans la réalité. L'espace est perçu comme une expérience accrue, le canevas d'une autre vision. Plus grande est la distance entre l'objet réel et l'image évoquée, plus la métaphore a de force. L'impératif de concevoir des espaces imaginables pour permettre l'enchaînement métonymique est d'autant plus justifié car la métaphore dépend de la dimension imaginaire pour opérer.

Une métaphore se présente comme une réalité sur la réalité. Elle est intangible mais saisissante. Quand les architectes parlent d'une métaphore, ils la confondent souvent avec la comparaison. Le collage d'une image ne fait pas une métaphore, car si l'image est réelle et constructible, elle n'est plus évoquée mais visible. Une comparaison éteint toute allusion si le bâtiment est moulé sur l'image qu'il doit suggérer, l'aplatissant dans la réalité matérielle et la privant de son potentiel évocateur. Lorsqu'une vision unificatrice émerge inattendue au-delà des intentions de l'architecte, c'est le signe d'une vraie métaphore, mais lorsque l'architecte la prévoit avant la construction, cela en fait une comparaison.



Être architecte, c'est construire l'espace comme Victor Hugo assemble les mots :

Quel Dieu, quel moissonneur de l'éternel été
 Avait, en s'en allant, négligemment jeté
 Cette faucille d'or dans le champ des étoiles...

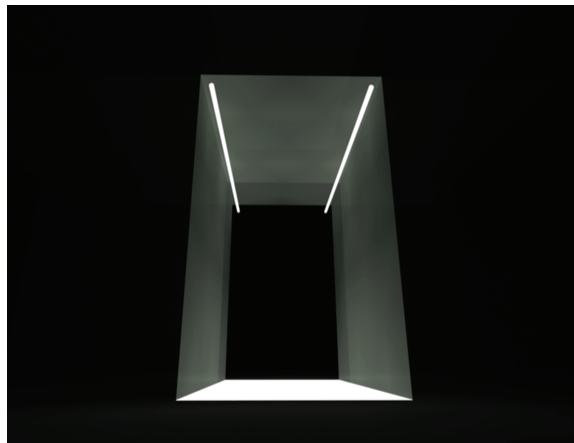
L'évocation de ces lignes repose sur le choix et la combinaison des mots. Pris séparément, ils sont plutôt simples mais leur effet combiné est musical. Cela se soutient de la position et de la signification qu'ils déplacent : placement, déplacement, métonymie, métaphore. Un poème transcende le message conscient, c'est la découverte d'un monde fantasmagique. Dans les mains d'un poète, les mots deviennent des pierres ardentes. Contrairement à Greg Lynn, Victor Hugo ne réinvente pas la langue française ni ne déconstruit les mots, il les choisit et les positionne. Nul besoin pour les architectes d'exploser ou de déformer la géométrie pour la rendre percutante. Une fenêtre habilement placée peut transformer un paysage en un objet.

La relation problématique du sujet au langage ne saurait se résoudre par l'invention de nouveaux termes. Il s'agit de faire danser ceux que l'on connaît déjà. Les difficultés rencontrées à traduire un mot d'une langue à une autre afin de conserver le sens et les figures poétiques requièrent un travail créatif. Cette réalité laisse entrevoir que l'architecte doit aussi faire un travail de traduction entre ses dessins et le bâtiment s'il ne veut en perdre le sens. En architecture, ce travail est rarement fait puisqu'il est en grande part invisible.

Prévoir une métaphore, c'est un pari sur la réalité. Tant que le bâtiment n'est pas construit, la métaphore ne peut être appréhendée, elle échappe à toute transposition matérielle car elle

dépend d'une image mentale et non d'un objet. Son effet ne peut être exporté avec la maquette ou les dessins du projet même s'ils en évoquent une. L'architecture se distingue des autres arts par ce qu'elle se conçoit sur un support intermédiaire : le plan. L'architecte ne peut que modifier son travail et non celui des autres sans grande difficulté pour faire jaillir une métaphore. Durant la construction d'un immeuble, des modifications ne sont pas économiquement viables, encore moins pour vérifier des effets artistiques.

L'architecte doit bien comprendre la portée et les effets de ses outils de conception. La maquette serait métaphorique si le bâtiment était une allusion inattendue face à ce cube de bois et une comparaison s'il en prenait les allures. Aucun retour en arrière à la maquette ne doit se retrouver dans l'objet final. En tant qu'objet partiel, la maquette condense l'échelle. Des changements d'échelle sont suffisants pour abolir toute métaphore ainsi que de donner naissance à d'autres inattendues. Une image séduisante n'est pas une garantie d'un bon bâtiment et un projet exceptionnel échappe à toute représentation où il réussit. Le génie de l'architecte repose sur l'art de traduire et d'engendrer des effets poétiques malgré les transpositions d'échelle.



7. LES ENTRETIENS PRÉLIMINAIRES

Le client formule rarement sa demande en terme géométrique. Il parle plutôt de ce qui s'y passe. Par opposition, le rôle de l'architecture n'est pas de trouver des solutions verbales mais spatiales.

Pour éviter de réduire bâtiment à un énoncé textuel, l'architecte devrait tenir des entretiens préliminaires avec son client avant d'accepter un mandat, des entretiens très particuliers. Durant ces séances, le client ne devrait pouvoir articuler son désir en terme mots puisqu'ils sont source de malentendu. L'architecte ne les entend pas. Ses instructions métaphorisent l'architecture en un programme, des exigences techniques et d'autres informations non orientées qui fragmentent la réalité plutôt que de l'unifier. Ces limites, l'architecte ne les interprète pas comme limites géométriques mais symboliques qui n'ont pas de forme. Utiliser l'outil de travail architectural comme unique moyen de communication détournerait du processus de symbolisation qui condense l'espace au lieu de permettre son déploiement.

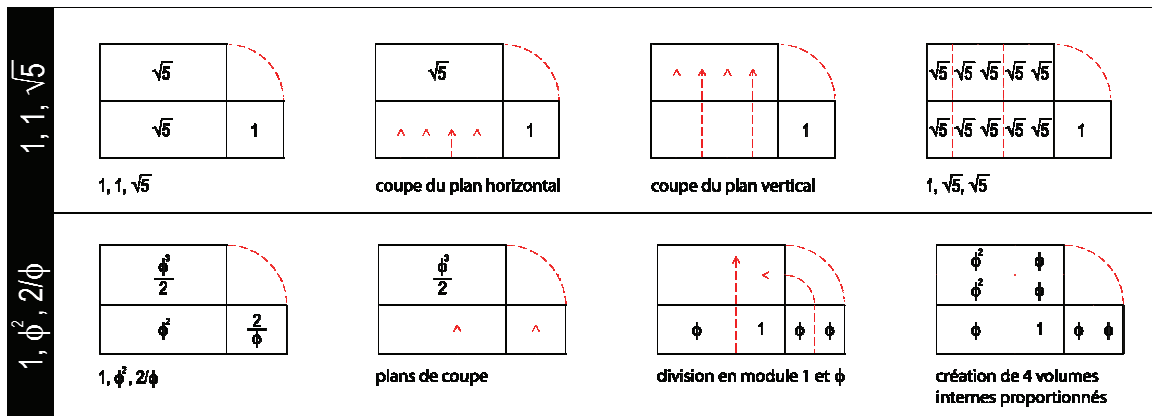
Avoir recours aux dessins et aux maquettes pour mettre en forme un désir à interpréter comme bâtiment offrirait les chances d'établir un dialogue où l'espace ne pourra éviter le sens ni colmater son incomplétude en mots. Cet échange visuel et silencieux de croquis, comme des enfants qui jouent aux blocs, reposera sur une géométrie pour se transmettre. Des découvertes, des possibilités nouvelles et des espaces imprévues peuvent surgir inopinément, d'un enthousiasme mutuel ou pour introduire une clarté spatiale et la rendre communicable. A priori, l'architecte n'a pas à savoir ce que le client veut faire dans ses espaces.

Demander au client d'articuler sa demande graphiquement sans symboliser l'espace ne diminue pas le rôle de l'architecte. Cela le renforce comme celui sachant organiser poétiquement des volumes. Client et architecte se rendront rapidement compte s'ils ne peuvent, au terme de cet échange, construire une géométrie à laquelle ils peuvent tous deux s'identifier. Si la production de l'un n'engendre pas une chaîne signifiante et une réponse métonymique de l'autre, la collaboration devrait cesser. Les architectes se soumettent rarement à cette éthique, prenant le mandat avec des compromis ou en pensant éduquer le client. Une telle position suppose une préséance du désir de l'un et transgresse la dimension symbolique de l'autre.

8. LA COUPURE

Nous habitons les mots comme nous habitons les espaces, nous nous attendons à ce qu'ils signifient quelque chose. Faire de l'architecture, c'est témoigner de l'existence de l'inconscient, soit que la matérialité sait. La parole est porteuse d'un codage qui est à déchiffrer. L'architecte doit pratiquer la coupure spatiale pour révéler une géométrie latente et engendrer des volumes sous-jacents dans un objet. Traverser un bâtiment, comme lire une phrase, doit être une expérience rythmée et sensée, et le sens ne peut être recueilli d'une réalité inanalysable. La ponctuation et la scansion découpent l'entité en joints signifiants, en pivots géométriques.

Dans les rectangles suivants, des plans de coupe sont introduits le long de lignes géométriques proportionnelles. La figure du haut présente un rectangle de proportion $1, 1, \sqrt{5}$ coupée en cinq rectangles de proportion $1, \sqrt{5}, \sqrt{5}$. Les surfaces introduites scandent le volume principal en cinq volumes de proportion égale et dérivée. Les parties sont en rapport et en harmonie avec le tout.



Le second rectangle montre un volume de proportion $1, \phi^2, 2/\phi$. Des plans de coupe sont une fois de plus introduits pour découper le rectangle de base de proportion ϕ^2 en un rectangle ϕ (= nombre d'or) et un carré et le rectangle de côté de proportion $2/\phi$ en deux rectangles ϕ . Lorsque les surfaces sont jointes pour former un parallélépipède rectangulaire à angle droit, les plans de coupe doivent se prolonger dans le troisième rectangle. Parce que le volume entier est harmoniquement constitué, les coupures générées dans le troisième rectangle le sont aussi, produisant deux rectangles ϕ^2 et deux rectangles ϕ . À l'intérieur du volume principal, quatre volumes internes de proportions $1, \phi, \phi^2$ et $1, 1, \phi$ sont ainsi créés. D'autres coupes harmoniques sont également possibles afin de construire un réseau de pièces internes.

9. LE SAVOIR INCONSCIENT

Il est difficilement soutenable qu'une production ne signifie rien. Un poète veut être compris, tout comme un architecte. Les plus ardents insistent à transmettre leurs intentions. Rien n'est moins sûr que ce qu'un architecte dit de son bâtiment corresponde à ce que l'expérience nous en réserve. Si un projet est le fruit d'un travail de sublimation, en d'autres mots qui répond à une transformation du désir en un objet qui ne produit pas d'inhibition, ce qu'un bâtiment sublime ne peut certainement être évoqué puisqu'il a été spatialisé.

Ce que l'architecte écrit est à coup sûr une dénégation du savoir inconscient. C'est aux autres à interpréter un bâtiment et de dire ce qu'il leur dit. La signification, comme la mémoire, ne peut être imposée ou collée, elle apparaît inattendue, comme la métaphore. C'est le processus de lecture qui en témoigne. Se retrouver avec un bâtiment et un texte d'accompagnement pose plus de questions que de réponses.

L'espace est lisible si structuré comme un langage (soit un système qui obéit aux lois de positionnement (métonymie) et de substitution (métaphore)), un langage du vide où l'absence acquiert une substance. Avec la forme, l'architecte rend symbolisable ce qui était auparavant indécidable ou manquant. Un volume lisible est élevé au rang de signifiant. Quelque chose apparaît dans le monde externe au sujet, quelque chose qui ne peut être résolument dit. Que l'auteur en soit incapable est une réalité propre à la réalisation d'une œuvre. L'architecture, c'est la substance qui ne peut être articulée en mots. Tout comme une métaphore, le bâtiment réussit au-delà de sa matérialisation.

L'architecte doit demeurer modeste et s'abstenir d'imposer un procès d'intention au sujet de son travail. S'il y a une lecture possible de l'espace, c'est ce qui n'est pas symbolisable. S'il y a urgence d'inventer du sens en construisant un espace plutôt que par l'écriture d'un poème, c'est là où un signifiant est capté et sublimé. C'est à cet endroit où la signification repose, dans un espace qui n'est accessible que par les voies de la poétique.

À ce jour, les métaphores et les métonymies en sont les voies les plus puissantes.

PL