

Laurent Grison  
**Le lieu improbable**

L'architecte comme le plasticien, l'un et l'autre sensibles aux lieux, invitent à *voir* l'espace, c'est-à-dire, au sens premier, à percevoir les images par le sens de la vue. Fragments de couleurs, formes géométriques, jeux de transparence et d'opacité, de plein et de vide, les œuvres architecturales, comme des polyptyques, sont des prismes qui composent, décomposent et recomposent l'espace visible et invisible. Ils dessinent un portrait des lieux. René Char écrit, dans *La Parole en archipel*<sup>1</sup>, un recueil publié en 1962 : « Les sentiers, les entailles qui longent invisiblement la route, sont notre unique route, à nous qui parlons pour vivre, qui dormons, sans nous engourdir, sur le côté ».

Montrer une à une ces « entailles qui longent invisiblement la route » puis les transfigurer est, selon moi, l'un des desseins artistiques majeurs de notre temps. Transfiguration, terme apparu au XIII<sup>e</sup> siècle, vient du latin *transfiguratio*, qui est construit sur le radical *figura*. Le mot porte l'idée d'une transformation fondamentale qui est à la fois métamorphose et embellissement, il manifeste le pouvoir d'attribuer à la réalité une apparence supérieure, sous un jour nouveau. Un exemple admirable pourrait être *Verklärte Nacht*, *La Nuit transfigurée*, le sextuor à cordes d'Arnold Schoenberg (1874-1951), composé en 1899 et créé en 1902, auquel le titre de mon article fait écho. L'acte de transfiguration est aussi dévolu à l'architecte qui croise sur son chemin le plasticien ou le musicien. Je pense à Daniel Libeskind qui, en construisant le Musée juif de Berlin dans les années 1990, tente symboliquement de compléter l'opéra inachevé *Moïse et Aaron* de Schoenberg, écrit en 1932.

L'œuvre de l'architecte est dans le temps comme dans l'espace. Œuvre vive, elle donne ou devrait donner à voir, loin des illusions, une part du monde. Le geste architectural, suspendu comme une note seule, est pérenne sans jamais être définitif. Si l'architecte agit sur le monde existant et le transfigure, il n'oublie jamais que sa production, inscrite dans le temps et l'espace, est, par nature, éphémère. La juxtaposition de fractions d'espace produit un territoire imaginé, un paysage imaginaire à nul autre pareil. Le lieu n'est pas seulement, à proprement parler, topographique, ou alors il s'agirait d'une topographie comme écriture du désir. « Plus que jamais, l'architecture annule les lieux, les banalise, les violente. Alors qu'elle doit révéler les géographies, les végétations, les horizons, les lumières. Elle est l'extension de notre monde au moment où celui-ci rapetisse » affirme Jean Nouvel dans une conférence donnée à l'Institut français d'Athènes en février 2006. Cette observation pourrait être la réponse en miroir au concept de « ville insoutenable » fort utilisé depuis plus de vingt ans. L'architecture « doit révéler les géographies, les végétations, les horizons, les lumières » ; l'architecte doit mettre au jour le paysage.

Face au paysage, toutes les formes de création peuvent être invoquées. À la fois apparence et représentation, c'est un ensemble d'objets perçus par un individu à travers ses propres filtres, assemblé selon ses sensations et ses affects. Combien de prétendus paysages urbains, ruraux, naturels, éditoriaux, économiques, audiovisuels hantent les images véhiculées par les médias et les esprits de notre société ! Présenter/représenter un paysage vu, conçu, rêvé n'est jamais innocent : les images de celui-ci sont une longue hésitation entre la tentative de représenter le monde tel qu'il est, c'est-à-dire tel qu'on croit le saisir dans le réel, et la tentation de l'imaginer tel qu'il pourrait être. Doublement saisi comme sujet et objet, le paysage est toujours le fruit d'une expérience sensible.

L'architecte participe à la genèse d'un paysage *réalisé*, c'est-à-dire créé par son geste dans le réel, pour l'œil du regardeur et le corps mobile de l'habitant, usager de l'espace construit. L'architecte, producteur et compagnon d'espace, noue à sa façon les liens anciens qui unissent l'art et le paysage. Point de rêveries d'un promeneur solitaire à la manière de Rousseau, point de méditation en quête d'infini à la manière de Friedrich... Point de *pathos*. Construire signifie écrire l'espace avec les pleins et les déliés, l'ombre et la lumière, ressentir et faire ressentir. C'est la confrontation entre l'être regardant et l'espace dévoilé, au sens donné par Heidegger dans *Être et Temps*<sup>2</sup>, qui est en jeu et enjeu du geste

<sup>1</sup> R. Char, *La Parole en archipel*, Gallimard, Paris 1962.

<sup>2</sup> M. Heidegger, *Être et Temps*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », série « Œuvres de Martin Heidegger », Paris 1986.

architectural. L'architecte traduit le *topos* par la matière, par le lointain devenu proche, par l'intime. Que devient alors l'espace ? A la fois présentation et représentation, il est monstration et démonstration, présent et mouvement, dans un système de codes esthétiques propres à l'architecture. De courbes en couleurs, de lignes en traces, on peut suivre la main de l'architecte, effleurer la matière, écouter ce qu'il entend des vents et voir comment il apprivoise la lumière. Jouissance de l'espace et du temps.

Le philosophe Alain Roger écrit que nous ne pouvons « percevoir les nodosités des oliviers » sans faire appel à la peinture de Van Gogh<sup>3</sup>. Il s'approche ainsi du témoignage de Baudelaire dans le *Salon de 1859*<sup>4</sup> :

« Si tel assemblage d'arbres, de montagnes, d'eaux et de maisons que nous appelons un paysage est beau, ce n'est pas par lui-même mais par moi, par ma grâce propre, par l'idée ou le sentiment que j'y attache. C'est dire suffisamment, je pense, que tout paysagiste qui ne sait pas traduire un sentiment par un assemblage de matière végétale ou minérale n'est pas un artiste ».

L'espace, en tant qu'image, n'a pas d'existence propre en dehors du regard qui est porté sur lui. Ce que l'architecte communique à l'habitant, au promeneur, au spectateur, c'est la possibilité d'être, par la perception au moins, un acteur de l'espace construit, de se l'approprier. L'architecte métamorphose le lieu et, de façon métaphorique, multiplie le monde. Peut-on voir les arts premiers de la même manière avant et après avoir visité le Musée du Quai Branly ? L'œuvre architecturale, par essence, est matériellement présente dans le réel, comme un corps vivant. A-t-elle pour autant une existence en dehors du regard qui est porté sur lui ? Seulement si le geste architectural déploie plus que des masses et des volumes, des fonctions et des rythmes, s'il tend vers l'intensité. Je pense ici à la notion d'espace continu et fluide de Mies van der Rohe, particulièrement mise en évidence dans le Pavillon de Barcelone. « On appelle styles des visions arrêtées dans le temps et l'espace » affirme le sculpteur Alberto Giacometti<sup>5</sup>. L'œuvre d'art est toujours, selon moi, une transfiguration du temps dans l'espace, dans une sorte de méandre propre à la *poiësis*, c'est-à-dire à la création<sup>6</sup>.

L'architecture de notre temps affirme, avant même de bâtir, l'impérieuse nécessité d'apprendre à lire l'espace et le temps qui habitent notre monde. J'invoquerais ici Georges Perec, incomparable auteur qui montre avec pertinence combien savoir est d'abord voir. Il décrit, dans *Espèces d'espaces*<sup>7</sup> (1974), les lieux parisiens de façon systématique, distanciée, presque mécanique, selon une méthode prétendument objective :

« Travaux pratiques

Observer la rue, de temps en temps, peut-être avec un souci un peu systématique.

S'appliquer. Prendre son temps.

Noter le lieu : la terrasse d'un café près du carrefour Bac-Saint-Germain

L'heure : sept heures du soir

La date : 15 mai 1973

Le temps : beau fixe

Noter ce que l'on voit. Ce qui se passe de notable. Sait-on voir ce qui est notable ? Y a-t-il quelque chose qui nous frappe ?

Rien ne nous frappe. Nous ne savons pas voir.

Il faut y aller plus doucement, presque bêtement. Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt, ce qui est le plus évident, le plus commun, le plus terne ».

Deux pages plus loin, il dévoile, dans une phrase clé, le but ultime de sa recherche, auparavant dissimulé et néanmoins clair pour qui sait le lire :

« Continuer

<sup>3</sup> A. Roger (dir.), *La théorie du paysage en France (1974-1994)*, Éditions Champ Vallon, coll. « Pays/Paysages », Seyssel 1995.

<sup>4</sup> Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2 tomes, Paris 1975-76.

<sup>5</sup> A. Giacometti, *Écrits*, Hermann, coll. « Arts », Paris 2007.

<sup>6</sup> L. Grison, *Figures fertiles. Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*, Éd. Jacqueline Chambon/Actes Sud, coll. « Rayon art », Nîmes 2002.

<sup>7</sup> G. Perec, *Espèces d'espaces*, Éditions Galilée, coll. « L'espace critique », Paris 1974.

Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable ».

Cette improbabilité métaphorique fondamentale, défi lancé à l'écrivain comme à l'architecte, donne sens aux lieux et force à l'acte créatif. Les enjeux et les valeurs de l'espace en font toujours un seuil, un passage vers la compréhension du monde, comme je l'ai montré dans mon livre intitulé : *Figures fertiles. Essai sur les figures géographiques dans l'art occidental*. Par le sensible et la raison, l'architecture est une transfiguration du lieu devenu « improbable ».

Cet adjectif pourrait qualifier le travail de Jean-Pierre Raynaud<sup>8</sup> sur et dans sa propre maison. Ce plasticien, né à Courbevoie en 1939, entretient avec son lieu de vie un rapport singulier entre 1969, date de la construction du pavillon dans un quartier résidentiel de La Celle-Saint-Cloud, et 1993. La maison de Raynaud devient, au fil des années, une œuvre à part entière : *La Maison*. Il engage avec elle une aventure faite de passions, de tensions et de déchirements. Il l'habite en famille puis absolument seul, la construit, la déconstruit et la reconstruit, passant du blockhaus avec meurtrières et puissants projecteurs au minimalisme extrême avec un usage intérieur exclusif de carrelage blanc, du sol au plafond, qu'il pose lui-même, à la recherche du dépouillement et de la lumière nue. Un *work in progress*. Une nuit de 1993, il prend une masse et commence la destruction, qui sera totale, de sa maison. Celle-ci est alors transformée en une nouvelle œuvre d'art : les débris sont exposés dans des vases métalliques, à Bordeaux puis ailleurs et autrement, notamment au Mamac de Nice, en 2006. L'expérience de Raynaud est tout sauf anecdotique. En métamorphosant puis en décidant d'achever sa maison, au double sens de terminer et de mettre à mort, tout en gardant des vases de ses gravats comme autant de reliques, d'urnes funéraires, il exprime une relation intime et complexe entre le plasticien et l'architecture. Par la puissance et les écueils d'un acte créatif inscrit dans la durée, Raynaud montre que la transfiguration continue d'un espace bâti toujours singulier comme celui de la maison individuelle peut être un passage artistique vers le soi, jusqu'à l'égaré du geste autobiographique. Il démontre aussi que son œuvre porte une part d'universel car si l'expérience de *La Maison* n'est pas reproductible, au sens de Walter Benjamin, elle questionne en profondeur l'art et l'architecture dans des formes extrêmes qui ne laissent personne indifférent. « Continuer jusqu'à ce que le lieu devienne improbable »...

---

<sup>8</sup> Cf. le site officiel de l'artiste Jean-Pierre Raynaud : [http://www.jeanpierrerauyaud.com/siteraynaud/site\\_officiel\\_Jean\\_Pierre\\_Raynaud.html](http://www.jeanpierrerauyaud.com/siteraynaud/site_officiel_Jean_Pierre_Raynaud.html)