



ARCHITECTURES INTÉRIEURES

À l'Attrape couleurs

du dimanche 5 novembre au dimanche 17 décembre 2017

Vernissage le samedi 4 novembre à 18h30

Artistes commissaires

Norbert Godon et Sophie Pouille

Avec

Simon Boudvin

Frédéric Dumond

Sara Favriau

Frédéric Khodja,

Konrad Loder

Matthieu Pilaud

Hugues Retif

Yann Rocher

Antoine Schmitt

Mengzhi Zheng

Chargés de l'exposition :

Laura Ben Haïba et Gilles Maignaud

Couverture : *Fortification post-traumatique*,

Norbert Godon, 2016 © Damien Arlettaz

Association formeselementaires.com

Trouvant ses fondements dans l'antiquité, la métaphore qui associe structures psychologiques et architecturales conduit par jeu de miroir à décrire les soubassements de la personnalité comme ceux d'un édifice ou d'une ville entière et inversement, à lire la structure d'un bâtiment ou d'une cité à travers les modèles de la psychanalyse ou les apports de la psychiatrie.

L'exposition *Architectures intérieures* se propose de remonter aux premières strates de cette histoire pour éprouver la solidité d'une métaphore qui a fait de l'association entre architecture et psychanalyse un lieu commun. Elle cherche ainsi faire ressortir l'empreinte des archétypes sur lesquels cette association d'idées s'est construite pour mieux envisager sa vitalité.

Dans cette perspective, l'exposition amène objets d'art et d'architecture à se côtoyer, situant le propos dans les interstices. La question des architectures intérieures est ainsi abordée sous les angles les plus éclatés et les plus complémentaires possibles, se présentant sous l'aspect d'un désordre organisé de fragments, structure propre à créer des zones de frictions, de désirs, autrement dit de rencontre.

L'architecture, l'urbanisme, la sociologie, la psychanalyse ou la psychiatrie se trouvent ainsi convoqués au même endroit pour donner de chacun des objets en présence une lecture multiple, changeant selon le point de vue adopté. Les cloisons entre les disciplines n'en resteront pas moins posées, pour ce qu'elles permettent justement le contact : la coupure, la limite, la frontière étant par définition nécessaire à l'échange.

Envisageant les fondements historiques de la métaphore à travers ses résurgences dans la culture contemporaine, l'exposition remonte aux *ars memoriae* de l'antiquité. Cette pratique, relevant de l'art rhétorique, supposait des orateurs qu'ils ordonnent leur mémoire en édifiant des villes imaginaires. Ils pouvaient alors y déambuler pour suivre à volonté le cheminement d'un discours ou d'une réflexion. Les plans de ces édifices imaginaires, formés sur le modèle des cités qu'ils fréquentaient au quotidien, en constituaient sans doute autant de répliques immatérielles, déformées par le souvenir de chacun.

Les vestiges de telles pratiques concoururent au Moyen-âge à l'édification de la morale religieuse sous forme de constructions monumentales. A l'échelle de la cathédrale, ou de la ville qui s'organisait autour d'elle, les parcours architecturaux pouvaient s'agencer en véritables chemins de foi. Les espaces symboliques traversés par le croyant pour consolider son âme et pouvoir l'élever en évitant les chemins torturés de la déperdition, furent matériellement incarnés par les édifices religieux et sans doute projetés par les hommes sur tout leur environnement. La concordance entre espaces physiques et symboliques trouvera avec l'apogée du monothéisme sa dimension morale.

De l'architecture renaissante à l'architecture révolutionnaire en passant par les utopies classiques façonnées à l'esprit des Lumières, l'application des figures de la géométrie euclidienne aux édifices devait incarner publiquement le règne de la raison. Les modèles de la grille, du carré, du cercle, de l'étoile et de toutes autres figures symétriques, constituaient des symboles unificateurs à même de représenter l'ordre promis par la rationalisation des structures sociales et des passions humaines. Avec l'éradication de toutes les fantaisies décoratives et autres boursouflures issues de l'imagination, les monuments publics, et les villes qui s'y conformaient, devaient imposer d'un bloc, l'image d'un ordre moral fondé sur la raison, afin d'édifier le peuple à ses vertus. L'architecture érige la volonté utopique de parfaire l'homme en rationalisant les structures sociales.

La grille deviendra ensuite le modèle de prédilection de l'ère industrielle. Présidant dès la renaissance à l'organisation des colonies dans le nouveau monde, elle imposait déjà le vouloir de l'envahisseur dans le paysage. Si pour les missionnaires d'alors, elle traduisait l'inflexibilité du père éternel, pour les citadins du dix-neuvième siècle elle retranscrivait celle du paternalisme étatique ou privé. Signifiant aussi l'urgence de bâtir dans un contexte conflictuel, la grille constituait la solution la plus rapide pour répondre aux problèmes de surpopulation. Au moyen de deux axes perpendiculaires dont le croisement se répétait à l'infini, les conflits étaient endigués et la population, soigneusement cadrée, ne pouvait que se tenir à carreau. Paradoxalement, ce sont dans ces espaces, conçus comme on concevait autrefois les cimetières, que se forment le plus de pathologies mentales.

Cloisonnant la ville suivant une typologie précise d'activités afin de viser l'efficacité en matière de productivité, le modèle du plan en damier, dont l'exemple avait déjà été apporté au cinquième siècle avant notre ère par la rénovation du port d'Athènes, continue à faire loi tout au long du vingtième. A la lumière des recherches psychanalytiques, ce modèle trouvera alors des contempteurs qui, pour dénoncer ses effets néfastes sur la santé mentale des habitants, voient dans son système de cloisonnement l'image analytique du père castrateur et dans son rythme répétitif à l'excès, la mise en œuvre des pulsions de mort symptomatiques de la névrose obsessionnelle étendue à l'échelle de toute une société.

Développant la dialectique du dedans et du dehors, de l'ensemble et du particulier, de la concentration et de l'étalement, la métaphore architecturale permet de lire les relations humaines telles qu'elles s'écrivent dans l'espace, d'identifier les valeurs qui la cimentent ou les failles qui la menacent d'un effondrement plus ou moins imminent.

Parallèlement, avec la découverte de l'inconscient et l'idée émergente que l'individu n'est pas fait d'une pièce, que le sujet est en lui-même divisé, éclaté en plusieurs instances qui ne communiquent pas, ce sont les métaphores architecturales cette fois qui sont réinvesties pour décrire la structure de la psyché. Edifices fracturés et architectures impossibles deviennent alors des images communément invoquées pour tenter de décrire les fondements de la vie psychique ordinaire comme les troubles psychiatriques les plus aigus.

Dès la deuxième moitié du vingtième siècle, la psychanalyse cherche ainsi à décrire la structure du sujet au moyen de schémas conceptuels qui s'agencent à la manière de volumes construits sur les bases de la topologie. L'architecture constitue ici un simple modèle, une manière pratique de manipuler des notions difficilement saisissables. Elle ne cherche en aucun cas à sédimer la dynamique de la vie intérieure dans une théorie rigide, en la figeant dans une image.

Au-delà de la métaphore, il s'agit de voir en quoi la question centrale de l'architecture rejoint celle de la construction du sujet : pris dans une relation entre le dedans et le dehors, l'individu comme le bâtiment se structurent autour du vide, du trou. En quoi l'habitat fait-il sens contre le réel, tout contre lui, en posant un mur pour préserver l'intime de l'autre, le familier de l'inquiétant.

Au même moment, des psychiatres mettent à l'épreuve les rapports qui peuvent s'établir entre l'état mental de leurs patients et la disposition des espaces au sein de leurs hôpitaux. Comparant les structures d'un asile avec ses patients, à celles d'une ville avec ses habitants, les conclusions de leurs expériences s'avèrent riches d'enseignements pour l'urbanisme. L'articulation des espaces habités articule la vie sociale qui à son tour, permet d'articuler l'identité de chacun. En rétablissant les liens de cette chaîne signifiante, la psychothérapie institutionnelle remettra en cause le bien fondé des cloisons sans ouverture, qui séparent aussi bien les espaces physiques que les disciplines et les fonctions sociales des individus. Ces cloisons, posées pour évacuer les conflits, évacuent en même temps toute possibilité de rencontre et fabriquent de l'angoisse.

Le désordre urbain, le chaos visuel, la confusion des activités, l'absence de hiérarchisation entre les espaces, avaient beau être condamnés par les bâtisseurs d'utopies classiques ou les moralistes de l'ère industrielle comme source de déséquilibre mental ; c'est dans l'entremêlement des espaces et des fonctions que la rencontre est rendue possible et que la ville fait sens, articulant des zones de désirs et de conflits nécessaires.

La ville inscrit dans l'espace une histoire. Les habitudes, les valeurs et les fantasmes des hommes qui y vivaient s'y lisent. Elle est comme une trace fossilisée des relations qui les animaient. Aussi, la structure d'une ville qui se forme en partant simultanément de plusieurs endroits et ne cesse de se modifier au cours du temps, s'oppose à la structure rigide, projetée d'un seul tenant à partir d'un seul point décisionnel dans un cadre préalablement défini. La structure de la ville, comme celle du sujet, n'est pas une chose fixe, elle se déploie selon un mouvement vital qui la modifie en permanence.

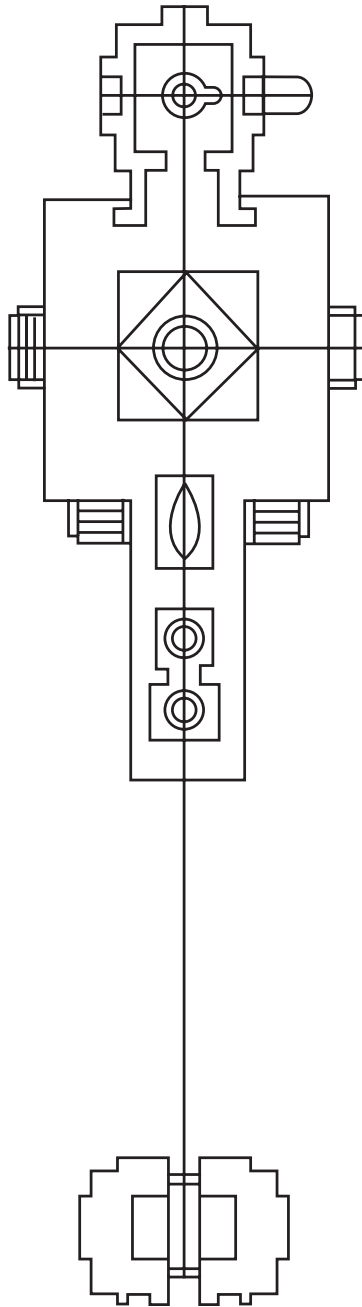
L'exposition Architectures intérieures propose ainsi de donner corps à ces lectures qui entreprennent d'associer constructions architecturales et psychiques pour favoriser les glissements du matériel au conceptuel. En ce sens, elle s'attachera à rendre palpables les limites de l'abstraction intellectuelle, soulignant à quel point notre rapport au monde sensible et les dispositions même de notre corps déterminent nos modes de pensée. En quoi le fait de disposer de deux mains pour saisir, déplacer et assembler les choses qui nous entourent, détermine notre manière d'organiser nos pensées pour échafauder des théories ?

Plus généralement, l'exposition portera donc sur la manière dont les volumes construits peuvent être invoqués jusque dans les discours pour faire image, facilitant la compréhension de rapports logiques complexes ou de phénomènes difficiles à appréhender. Car l'expérience de la déambulation dans un espace construit nous est familière, elle constitue toujours une voie d'accès pour évoluer dans l'espace des idées. Dès qu'il s'agit de mettre en relation des concepts, de construire un raisonnement ou d'en retracer le cheminement, le vocabulaire de l'architecture s'impose tout naturellement. En tentant de donner corps aux métaphores architecturales, les objets qui cohabitent dans cette exposition invitent ainsi à toucher ce qui relève de l'insaisissable.

Le propos général de l'exposition s'articule en trois espaces.

Chacun d'eux aborde le sujet au travers d'un thème qui recoupe la division traditionnelle des instances de l'esprit : la psyché, la mémoire et la raison. Ce découpage défini par la philosophie classique propose une forme de cloisonnement ouvert par ces trois angles d'approche. Chacune des salles s'en trouve à la fois liée et séparée des autres.

Tout au long du parcours, une suite de petits textes raconte par fragments l'histoire de cette ancienne métaphore qui associe structures mentales et architecturales. De leur côté, les œuvres entrent en résonance avec le propos sans jamais chercher à l'illustrer, s'inscrivant en porte-à-faux pour jouer de la discontinuité.



STRUCTURES DE LA PSYCHÉ

L'architecture comme structure du sujet, la structure du sujet comme architecture

En quoi l'image d'un édifice donnerait-elle une idée de la manière dont une personnalité se charpente ? La représentation du psychisme sous la forme d'une maison pavillonnaire constitue l'une des idées préfabriquées les plus répandues en matière de psychologie. Le moi y est généralement figuré par un édifice plus ou moins stable, plus ou moins solide ou fissuré. Même lorsqu'elles décrivent la pathologie, ces constructions imaginaires semblent obéir aux lois rassurantes de la pesanteur, leurs volumes s'articulent selon notre expérience de l'espace. C'est donc tout naturellement *Ouvrage complexe de charpente*, l'œuvre d'un artisan charpentier, Hugues Retif, qui nous introduit dans le premier espace de l'exposition, nous invitant à considérer sur une maquette les arêtières, les arbalétriers et les contrefiches qui, allant de biais, font pourtant la solidité d'une toiture.

S'opposant à cette imagerie simpliste, la psychanalyse rappelait que l'individu n'était pas maître en sa demeure et que de telles représentations, solidement ancrées dans le sol, ne permettaient pas de décrire les fondements de la vie psychique. La structure du sujet, même la plus normée, est déterminée par l'incohérence et la discontinuité. Au-delà de la métaphore, si l'individu et l'architecture ont un point commun, c'est bien celui de se structurer dans une relation entre un dedans et un dehors. Dans les deux cas, il s'agit de construire autour d'un vide, d'un trou central et de structurer ce vide. L'architecture aurait ainsi pour fonction première d'ériger des murs contre un dehors angoissant, afin de préserver l'intime de l'autre, le familier de l'étranger, le rassurant de l'inquiétant et faire foyer.

L'œuvre de Mengzhi Zheng, *Pli / Dépli*, apparaissant sous la forme d'une maquette de maison pavillonnaire dont les arêtes auraient été éclatées, place le vide en son centre. Cet édifice utopique, où dedans et dehors s'interpénètrent, relève à la fois de la maquette en volume et du patron déplié. Il semble se déployer simultanément dans plusieurs espaces qui coexistent dans des dimensions parallèles. L'œuvre propose ainsi d'appréhender ce qu'est le vide structuré par l'architecture et par le sujet : un vide qui est à la fois dedans et dehors. Car, en psychanalyse comme en architecture, l'équilibre repose sur les zones de passage entre le dedans et le dehors. Il faut que ça circule entre l'intérieur et l'extérieur. Qu'il y ait équilibre entre les mouvements centripètes et centrifuges, le repli et l'ouverture, le familier et l'étranger, la sécurité et le risque. L'ouverture totale, comme la fermeture absolue des cloisons, produit de l'angoisse, même si les images de maisons impénétrables ou d'intérieurs libéralement ouverts par de grandes baies vitrées constituent des représentations normées de la tranquillité.

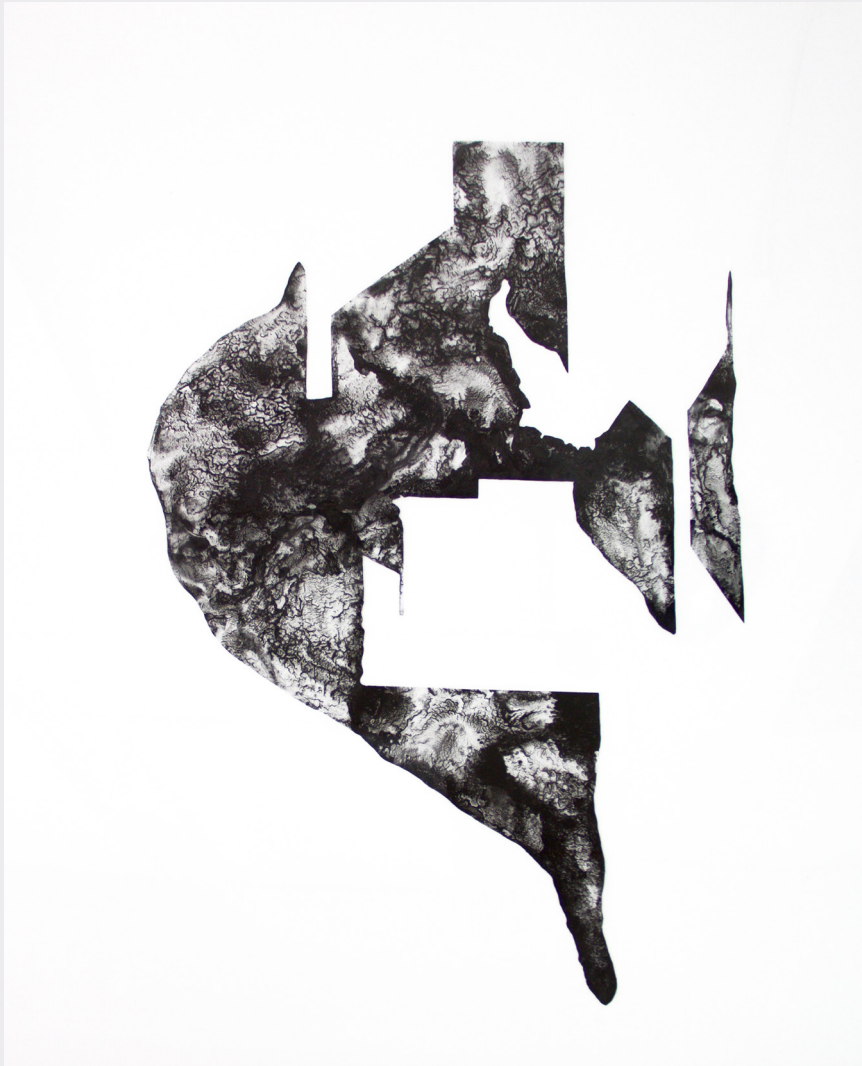
Parmi les métaphores architecturales, outre celle du pavillon, celle du théâtre de la conscience est également des plus récurrentes. Faisant écho à ce lieu commun, les quatre maquettes de Yann Rocher issues de la série des *Théâtres-Fictions*, mettent en scène ce qui peut s'y jouer. Repliées sur elles-mêmes, elles font coïncider boîte scénique et boîte crânienne. Chacun de ces petits édifices est ainsi le édifié par un concept, une idée abstraite qui, une fois projetée, devient projet. Le *Théâtre mental*, tenant à la fois de l'observatoire et du mausolée, offre un point de vue stéréoscopique sur la radiographie en coupe d'un crâne, dans les cavités duquel un théâtre est aménagé. A l'échelle de l'individu, la fermeture totale du bâtiment et la mention de l'hôpital sur la radiographie peuvent renvoyer au petit théâtre intérieur de l'introspection. A l'échelle de la ville, elles peuvent aussi bien renvoyer à la situation du théâtre dans son rapport au lien social. De même, le *Théâtre panoptique* réifie tout à la fois un idéal politique totalitaire, que l'utopie du contrôle absolu de soi par la conscience.

En retournant comme un gant le dispositif du théâtre pour faire du spectateur le centre du spectacle, le Théâtre à loge entretient aussi ce double jeu. Il incarne aussi bien la dimension spéculaire de la formation du sujet, qui commence à exister en se voyant vu par les autres ; que la position du public, allant parfois uniquement au théâtre pour se voir y prendre place. Le *Théâtre fantôme*, prend pour sa part la forme d'un navire dont la coque squelettique découpe une lyre, invocation symbolique du pouvoir de l'art qui est censé ouvrir les hommes à l'harmonie du monde. Mais trop ouverte, la lyre ne peut résonner. Il lui manque ce que les luthiers nomment une âme.

Autre métaphore, la forteresse avec ses remparts et ses tours, érigée pour se protéger des intrusions ou se couper littéralement du monde, est aussi en tête des représentations collectives. L'association de la pierre à la douleur, identifiée en psychanalyse comme une aperception corporelle élémentaire, fait de la fortification une image privilégiée dès qu'il s'agit de représenter les phénomènes de défense contre les agressions. Les traumatismes, de leur côté, se feront fissures, brèches ou failles. Ces images s'avèrent ainsi complémentaires. L'une est en saillie, l'autre en creux. Sur ce principe, *Fortifications post-traumatiques* de Norbert Godon donne à voir la manière dont un rempart est érigé à l'endroit même d'une fissure, pour enclore la zone fracturée. L'œuvre matérialise ainsi des métaphores employées pour décrire un processus de défense nécessaire avant toute résilience. Suite à un traumatisme, le sujet cherche à l'endiguer pour éviter de retourner à l'endroit sensible. Le dessin d'une fissure de trottoir a ainsi été extrudé avec les matériaux les plus précaires possibles, en l'occurrence du carton.

Mais au delà des typologies de constructions, le rapport entre sujet et architecture rejoint encore la question des cloisons et de leurs ouvertures. Pour se mettre à l'abri de l'angoissante étrangeté du réel qui est dehors, le sujet se définit un espace familier, un intérieur. Il se coupe du monde en y ménageant comme une zone de réserve, en lui imposant des limites précises, qui l'isole des fluctuations chaotiques et incessantes du monde, un endroit où elles n'ont plus cours. Le sujet se construit en érigeant des murs qui lui permettent de se préserver, d'accompagner la transformation perpétuelle des choses, l'inattendu, l'imprévisible, l'absurde. A l'intérieur, tout se fige pour un temps. Semblables aux zones de réserve anguleuses que Sophie Pouille ménage dans la grisaille de la série *Ecotone de la psyché*, les frontières toutes arbitraires qui sont imposées au réel par le sujet dessinent des aires de repos.

L'équilibre du sujet se trouve ainsi menacé lorsqu'il est mal fermé sur l'extérieur et que le réel, dans tout son caractère angoissant, entre librement dans son espace intérieur. Mais son équilibre est également menacé lorsqu'à l'inverse, l'espace intérieur, dans tout son caractère familier, est totalement coupé de l'extérieur, ne présentant aucune ouverture. A trop vouloir s'en isoler, l'angoisse du réel surgit alors de l'intérieur. Le familier apparaît étranger, ce qui devait rassurer inquiète, ce qui ne devait rester inchangé change à vue. Le vide que structure le sujet est aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur. Le *Carré Noir*, d'Antoine Schmitt réalisé avec un simple stylo sur une feuille d'imprimante, montre le trajet d'une ligne qui tourne autour d'un centre vide et, bille en tête, s'y cogne sans cesse. Les obsessions deviennent envahissantes, la peur de ce qui est contourné augmente à force d'être contourné, l'évitement de l'angoisse devient source d'angoisse.



Le matériau au moyen duquel le sujet érige des murs pour se protéger de l'intrusion du réel n'est autre que sa langue. Le sujet habite sa maison comme il habite sa langue. Elle pose des cloisons, découpe et articule le monde en catégories. Les mots, comme les murs, structurent le réel qui n'a aucun sens afin de lui en donner un. L'espace inhabitable s'articule alors en lieux. Les estampes issues du projet *Glossolalies* de Frédéric Dumond sont comme une réminiscence de ce principe, au fondement des rapports entre structure du sujet et architecture, entre habitat et parole. Ces plans de bâtiments entièrement faits de mots invitent des langues de tous les continents à se croiser. Poursuivant depuis plusieurs années le projet utopique de composer un poème en perpétuel mouvement dans toutes les langues du monde, l'artiste livre ici un fragment d'un vaste édifice en cours d'écriture.

Les rêves, de même que les contes et autres récits traditionnels, agencent volontiers symboles et métaphores architecturales pour figurer les méandres de la vie affective. Remparts, murs, portes, fenêtres, cours, couloirs et autres lieux de passages matérialisent ainsi la circulation des désirs et les contraintes qui s'érigent sur leur chemin. Ici, l'image du bâti semble capable de représenter les émotions lorsque, précisément, la structure du bâti échappe à toute représentation, dessinant des espaces aux dispositions incertaines et changeantes. Les *Perspectives intérieures* de Frédéric Khodja, déploient ainsi les espaces oniriques à la manière d'une involution, où la surface même de la feuille se prend au jeu de retournements impossibles.

Si la fonction d'une architecture était d'habiter la mémoire des hommes qui y vivent en devenant support de leurs émotions, sans doute devrait-elle être à l'image de ces espaces que les rêves articulent. Elle serait alors conçue de manière à ce qu'on ne puisse jamais en avoir une vision d'ensemble exacte. Se livrant de façon partielle, elle offrirait des aspects toujours différents selon l'émotion qu'on lui prête. Etrangères à toute considération de mesure, ces architectures seraient pensées en termes de contrastes et d'événements. Elles ménageraient enfin des nombreuses zones de jeu entre les tensions qui l'animent : des endroits où le fermé s'ouvre et l'ouvert se ferme, où la périphérie investit le centre et le centre la périphérie, où le dehors et le dedans s'investissent et où les obstacles favorisent la circulation plutôt que l'inverse.



ÉDIFICES DE LA MÉMOIRE

La mémoire comme architecture, l'architecture comme mémoire

Les ars memoriae de l'antiquité, issus des premiers traités de rhétorique, supposaient des orateurs qu'ils ordonnent leur mémoire en édifiant des villes imaginaires. Les souvenirs devaient être déposés dans l'enceinte de bâtiments imaginaires. Ils pouvaient alors y déambuler pour suivre à volonté le cheminement d'un discours ou d'une réflexion. Les plans des édifices imaginaires, formés sur le modèle des cités que les orateurs fréquentaient au quotidien, en constituaient sans doute autant de répliques immatérielles, déformées par le souvenir de chacun. Se fondant sur les vestiges de telles pratiques, l'édification de la morale religieuse au cours du Moyen-âge établit une concordance entre espaces physiques et symboliques. La traduction du discours dans l'espace trouvait alors une dimension morale toute nouvelle. Entre architecture gothique et pensée scolastique, s'établissait une homologie de structure qui faisait de l'architecture religieuse, et des villes par extension, une forme d'écriture dont l'influence ne devrait décliner qu'avec l'invention de l'imprimerie.

Au cours de la Renaissance, différentes utopies d'inspiration religieuse figurent des villes fortifiées dont les enceintes symétriques développent sur leurs murs des versets entiers de la bible. Revêtant une dimension toute symbolique, elles incarnent l'espace mental du fidèle protégé dans sa foi par les préceptes et les saints commandements qu'il garde en mémoire. Les quatre *Carrés d'âmes* de Matthieu Pilaud articulent chacun, au moyen d'aimants, quatre modules de bois qui redessinent comme l'emprunte laissée dans la mémoire collective par ces remparts. Elles alternent courbes et contrecourbes à la manière des fortifications idéales érigées dans le passé. Mais la dimension géométrique et répétitive du motif qui pouvait symboliser l'application rigide d'une doctrine idéaliste est ici compensée par un principe de combinaison aléatoire. Le jeu des aimants vient redonner vie à la règle. Le modèle fixe, impérieux, s'en trouve assoupli et peut être animé : au sens étymologique, une âme lui est insufflée.

Réinvestie et remise en question par la psychanalyse au début du vingtième siècle, l'association entre ville et mémoire amène un nouveau renversement des termes. C'est à la ville de représenter le processus de construction de la mémoire individuelle. Il s'agit de comparer la manière dont la mémoire et la ville historique se structurent. La ville conserverait les traces de ses états passés jusque dans ses fondations récentes. Le passé structure donc le présent, moins en raison des ruines qu'on peut exhumer ici et là, qu'en raison de la disposition même des bâtiments disparus, dont l'emplacement détermine le plan de la ville actuelle. Les phases antérieures se perdent dans les suivantes, auxquelles elles abandonnent leur matière. Tel est le mode de conservation du passé propre à la vie psychique. Si rien ne disparaît de ce qui s'est formé, tout reparaît sous une forme à chaque fois renouvelée. La mémoire conserve les souvenirs en les remoulant sans cesse, copiant la copie, puis la copie de la copie, pour s'éloigner toujours un peu plus de l'original.

Matérialisant le mode de conservation des souvenirs, Les *Hybrides* de Sara Favriau sont réalisés à partir de moulages en plâtre de divers emballages d'outillages et autres produits industriels. De ces emballages, qui ont eux même été moulés pour épouser grossièrement la forme de l'objet qu'ils devaient protéger, sortent alors des volumes simplifiés. L'artiste vient ensuite creuser, gratter, retailler ces épigones pour faire ressurgir les miniatures de ruines antiques que leurs formes suggéraient. Les moulages ainsi retailés comme les souvenirs, épousent pleinement les archétypes de la ruine qui s'y superposaient par réminiscence.



Hybrides (détail), Sara Favriau, 2014

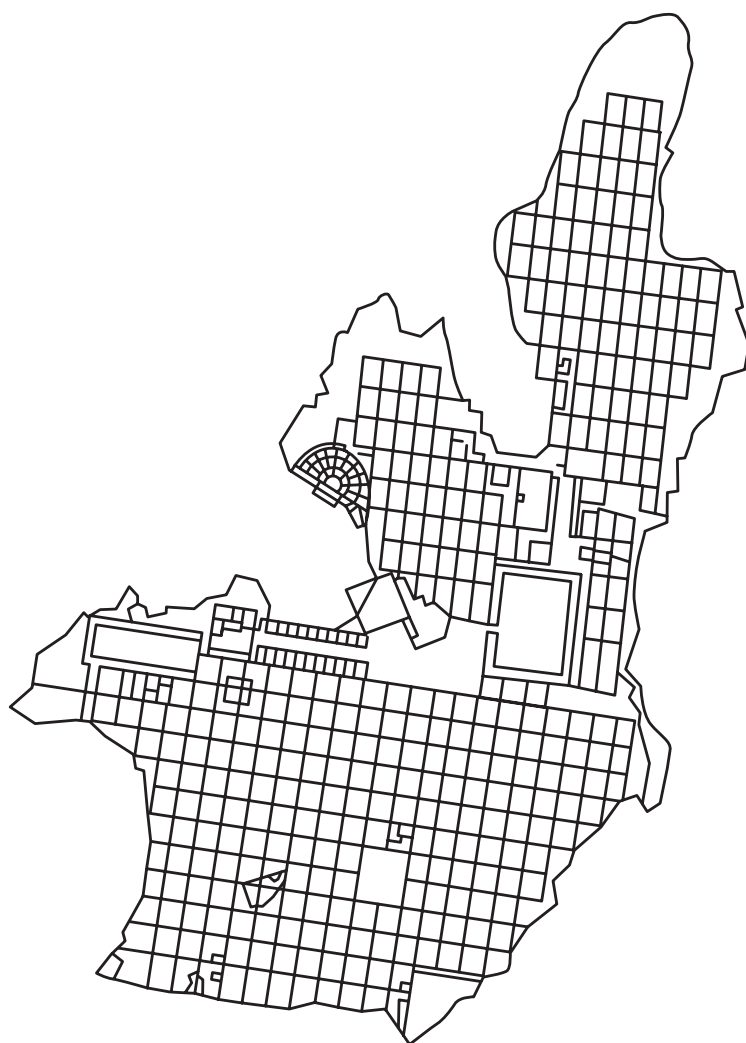
Ces vestiges tous neufs, sortis de moules préfabriqués relevant du monde industriel, une fois exhumés du présent, établissent un pont entre le nouveau et l'ancien. Parallèlement, le rapport à la miniature permet de faire entrer l'espace public dans l'univers intime.

Proposant un nouveau retournement des termes de l'analogie, les théoriciens du mouvement architectural de l'organicisme ainsi que des tenants du vitalisme, proposent d'envisager la structure des villes historiques comme porteuse d'une mémoire propre. La ville historique porte la mémoire des générations qui l'ont bâtie, accueillant ses nouveaux habitants dans un espace partagé en les invitant à participer à cette histoire commune. Chaque cellule d'habitat donne à voir, non seulement la place qu'occupaient les individus disparus, mais aussi leurs relations et les valeurs qui ont défini leurs positions les unes par rapport aux autres. En tant qu'inscription de l'homme dans l'espace, l'architecture aurait ainsi pour fonction de ménager une place aux histoires personnelles dans le récit urbain et, comme l'écriture, de faire trace, de garder mémoire de leur appartenance à l'histoire collective. Elle détermine ainsi la manière dont chaque habitant se sent intégré dans la société. Cette mémoire vivante de la ville, émaillée d'oublis, de trous, est néanmoins lisible dans son ensemble. Elle diffère des lieux de mémoire que matérialisent les monuments érigés par la volonté pour momifier le passé.

Les os à moelle que Konrad Loder conserve après chacun de ses repas pour les sceller dans l'étain, compose comme un paysage de ruines, des tronçons de colonnes écroulées dont les hauteurs ne se définissent pas en termes de mesure idéale, mais suivant les aléas du vivant. *Ossobuco*, renvoie ainsi à l'origine organique de notre volonté d'ériger des monuments en hauteur, colonnes, tours ou obélisque. Mais plus encore l'œuvre souligne l'importance des contingences réelles qui amènent de la variation dans la répétition du même, de l'aléatoire dans la règle, dès lors que l'on construit sur le long terme.

La Carte mémoire de Norbert Godon reproduit en laine d'acier le plan du vieux Lyon, tel que figuré par une carte du seizième siècle. Inversant les rapports de volumes, les grandes artères et l'ensemble des rues apparaissent en relief pour dessiner un réseau dense où l'emplacement de chaque bâtiment se révèle en creux. En mettant au premier plan les espaces de circulation et d'échanges, le caractère organique du maillage des rues s'apparente à un réseau veineux où qui semble être déterminé autant par la topographie de la presqu'île que par l'interaction de chaque cellule d'habitat. Entrelacs de cheveux gris ou amas de poussière, les filaments de ce matériau destiné à remettre les vieilles choses à neuf invoquent le souvenir de cette vieille ville dans son caractère fragile et périssable. L'ancienne disposition de la presqu'île a aujourd'hui totalement disparue, remplacée au dix-neuvième siècle par le modèle en damier qui répondait aux besoins de l'industrie textile.

Enfin, à la manière d'un palimpseste, la *Stratigraphie* de Sophie Pouille, joue de la transparence du verre dont elle grave la surface pour faire apparaître les usages superposés d'un même lieu. L'œuvre donne ainsi à voir comment, à partir d'un plan rigide imposé au départ, la vie qui s'y déploie, tentant d'en modifier les usages et les configurations, y superposant des infrastructures souvent précaires et éphémères pour le rendre habitable. Les strates se recouvrent comme autant de corrections apportées au texte de départ, trop doctrinaire. L'énergie vitale vient progressivement brouiller les grandes lignes impérieuses des premiers tracés.



CONSTRUCTIONS LOGIQUES

L'architecture comme représentant de la raison, la représentation de raisonnements par l'architecture

L'architecture renaissante voit dans l'application des figures géométriques aux édifices une manière d'affirmer publiquement le règne de la raison, annonçant un ordre moral nouveau. Les modèles du carré, du cercle, de l'hexagone, de l'étoile et autres figures symétriques, constituent des symboles unificateurs à même de représenter l'ordre promis par la maîtrise raisonnée des passions. Avec ces figures désincarnées, la recherche des proportions idéales par le calcul fait paradoxalement du corps l'origine de ses modèles. Car le corps y est défini comme un corps type, un corps étalon qui, une fois inscrit dans un cercle ou un carré, permet d'établir des règles de construction universelles. Dans la droite lignée de cette tradition, les citées géométriques des utopies classiques façonnées par l'esprit des lumières, déterminent à leur tour les édifices de la période révolutionnaire. Les places et monuments publics doivent imposer d'un bloc l'image d'un ordre moral fondé sur la raison afin d'édifier le peuple à ses vertus. L'architecture érige la volonté utopique de parfaire l'homme en rationalisant les structures sociales.

Asphaltes de Simon Boudvin, s'empare de la figure de l'hexagone, figure idéale de la géométrie euclidienne et des anciens pavages en tomettes, pour la couler dans un matériau contemporain des plus prosaïques, l'asphalte. C'est pourtant bien en hexagone que les premiers pains de bitume étaient coulés au dix-neuvième siècle. L'œuvre a été réalisée au moyen d'excédents de bitume récupérés à l'extrémité d'une route puis remoulé pour épouser l'archétype d'une figure à forte connotation mystique. L'association de cette forme idéale à un matériau issu du pourrissement de matières organiques ramène le fantasme de la rationalisation du bâti au ras du sol. Nos villes se construisent sur la base de nos déchets, et plus particulièrement sur ceux de la voiture à essence, qui a reconfiguré le paysage au vingtième siècle.

Comme en réponse, *la Boucharde* d'urbaniste de Matthieu Pilaud, nonchalamment adossée sur un pan de mur comme le balais d'un technicien de surface peu consciencieux, propose un paradoxe. La boucharde, rouleau présentant une sorte de tampon en bas-relief, est l'un des outils les plus anciens à être utilisés pour obtenir des frises décoratives, notamment employé dans la poterie. L'urbanisme est quant à lui apparu à un moment de l'histoire où le discours architectural le plus influent prônait l'abolition de tout élément décoratif. Discours amusé sur le formalisme donc, sur un problème de mise à plat. Le plan devient le lieu où l'on joue avec des motifs, ces derniers ne pouvant plus être appréciés que d'avion, ou directement sur les planches de l'architecte. Autre paradoxe, le modèle dessiné en bas-relief n'adopte pas le plan en damier des urbanistes progressistes, mais au contraire celui archétypal des rues de la vieille ville cher aux théoriciens culturalistes. Manière de montrer qu'un modèle reste un modèle, et qu'il suppose la reproduction et la standardisation, même s'il s'agit d'imiter du fait main.

Dès le dix-neuvième siècle, l'enchevêtrement des constructions, la confusion des activités, l'absence de hiérarchisation entre les espaces, le chaos visuel général, seront régulièrement condamnés par les contempteurs de la ville industrielle. Le désordre urbain constituerait une mise à l'épreuve du sens moral des habitants voire mise en péril de leur équilibre mental. Les couples de notions opposant dos à dos ordre et désordre, raison et déraison, sain et malsain, se trouvent ainsi intimement associés. Préfigurant le style international qui se développe entre les deux guerres mondiales, les premières unités d'habitation répondront ainsi aux besoins types de l'homme du vingtième siècle sur des bases orthogonales. L'industrialisation de l'habitat et la mécanisation des esprits supposent un individu standardisé à l'image de l'espace qu'il occupe. L'habitat devient un habitacle qui sert à ranger l'outil de production humain. Le design s'empare de l'architecture qui pense les formes des bâtiments à la manière dont on fait le packaging d'une boîte ou d'un étui.



Les deux pièces issues de la série des *Heaumes* de Matthieu Pilaud renvoient à cette question au travers d'une réflexion proprement sculpturale. Faisant référence à un ancien casque qui couvrait le visage des guerriers, le titre *Heaumes* renvoie également, dans un anglais approximatif, à la maison conçue en tant que foyer. Image de l'habitat défensif par excellence, ces deux figures ne vont pas sans évoquer les constructions contemporaines qui exhibent des habitacles plus ou moins courbes en partant ouvertement du principe qu'un bâtiment doit se détacher et s'isoler de son environnement immédiat, voire se replier à l'intérieur de sa coquille pour ne pas en subir l'influence déstructurante. Mais il s'agit bien ici de sculptures, et en cela d'objets, qui n'ont pas prétention à devenir des habitats. Ils sont faits pour être contenus dans un champ de vision surplombant. Pour cette raison, elles restent à l'échelle de la main, qui peut virtuellement les englober. Le jeu entre contenant et contenu est précisément ce qui les structure. Leur forme concave englobe elle-même un vide central et ces sculptures jumelles peuvent servir potentiellement de moules à d'autres pièces.

Seuil d'empiètement des distances personnelles de Norbert Godon matérialise quant à elle une construction théorique. Cet encastrement de chinois de cuisine donne à voir l'enchevêtrement de bulles proxémiques, notion formée dans les années soixante qui représente la distance personnelle observée entre les membres d'une même société. Cette distance joue le rôle d'une bulle invisible qui entoure les organismes et détermine leurs relations. Dans une ville, le chevauchement non désiré des bulles en raison d'un manque d'espace est perçu comme une intrusion et engendre de l'anxiété. Ce modèle montre que les individus dominants ont non seulement le privilège d'être souvent au centre de l'espace mais également de bénéficier d'une distance personnelle plus grande que ceux qui occupent des positions inférieures dans la hiérarchie. D'autre part, en dehors de la force centrifuge qui pousse les individus à se tenir à distance les uns des autres, une force centripète les pousse à ne pas franchir une distance psychologique au-delà de laquelle l'anxiété commence à se développer. On peut assimiler cette distance sociale à un cercle invisible dont les limites enserreraient le groupe. Ce modèle inventé pour s'opposer aux principes de l'urbanisme progressiste cherchait à envisager la fonction des villes autrement qu'en termes de productivité.

Aussi dans le champ de l'urbanisme, le désir d'ordre qui conduit à figer le plan d'une ville sous couvert de rationalité s'avèrera aussi dangereux pour l'équilibre mental de ses habitants, qu'il s'avèrera dangereux en psychanalyse de vouloir figer la structure du sujet dans une représentation taxinomique sous prétexte d'en clarifier les structures. Pour les tenants des théories vitalistes, c'est à l'inverse dans l'entremêlement des espaces et des fonctions que la ville offre une assise à l'équilibre mental de ses habitants et conforte leur sens civique. Aménageant des zones de socialité où désirs et conflits cohabitent, il s'agit de générer de la rencontre. La structure des villes historiques, se formant progressivement à partir d'un foyer et se modifiant librement au cours du temps, s'oppose ainsi à la structure projetée d'un seul tenant à partir d'un cadre défini, pour adopter une forme irrémédiablement figée. La ville doit pouvoir se développer dans le temps, suivant le mouvement vital qui la conduit à être modifiée en permanence par ses occupants mêmes.

L'Organigramme du comportement obsessionnel de Norbert Godon est composé de l'encastrement d'une centaine de peignes dessinant un organigramme dont les cases ont été vidées de leur contenu informatif. Il établit visuellement comme un raccourci entre les graphiques employés dans le champ des sciences humaines et les plans d'architectures modernistes. Dans les deux cas, un même goût pour l'orthogonalité s'exprime. L'assemblage donne à appréhender de manière sensible le plaisir que l'on peut éprouver à s'adonner à une activité répétitive d'où l'imprévu est évacué, autrement dit à ses pulsions de mort, symptôme de la névrose obsessionnelle. Le plaisir manuel invoqué par l'encastrement des peignes, dont les encoches sont déjà toutes faites, rejoint le plaisir intellectuel que l'on peut ressentir à remplir des grilles préétablies, pour aligner des chiffres ou des mots qui se croisent : un plaisir de construction d'où l'accident est évacué, et le réel avec lui, car tout a été pensé d'avance. Si le modèle de l'orthogonalité trouve en lui-même son origine dans les appétences perceptives de l'homme, c'est sans doute dans la culture du rationalisme qu'il faut chercher l'origine de son emploi compulsif.

ARCHITECTURES INTÉRIEURES

formeselementaires.com

EXPOSITIONS PRÉCÉDENTES

Espaces intuitifs

Fondation Salomon, Abbaye Annecy-le-Vieux, 2016
<http://formeselementaires.com/portfolio/espaces-intuitifs/>
<https://vimeo.com/191184142>

Boîtes noires

Planétarium, Vauxl-en-Velin, 2015
<http://formeselementaires.com/portfolio/boites-noires-empreintes-du-monde-et-paysages-interieurs/>
<https://vimeo.com/152426408>

Cabinet psychophonétique

Galerie Jeune création et FRAC Languedoc Roussillon, 2014
<http://formeselementaires.com/portfolio/cabinet-psychophonetique/>

Formes élémentaires

Galerie Jeune création et FRAC Languedoc Roussillon, 2013
<http://formeselementaires.com/portfolio/presentation/>
<https://vimeo.com/77786904>

- - -

REMERCIEMENTS

FABRIQ déco : Pascal Corsi et Baptiste Pouille
fabriq-deco.com

Séverine Bailly, Cécile Bargues, Le CACL, Julien Camp, Julia Castagnol, Gaëlle Foray,
Marie Garambois, Atelier Lengai, Nathalie Lothier, Frédéric Suire, Cédric Talpin
Toute l'équipe de l'Attrape couleurs

Ouvert du mercredi au dimanche de 14h à 18h
ou sur rdv
Entrée libre et médiateur à disposition du public
Visites et ateliers de l'exposition sur réservation

Mairie annexe de Saint-Rambert l'Île Barbe
Place Henri Barbusse 69009 Lyon
09 64 29 06 57 , attrape.couleurs@wanadoo.fr
www.attrape-couleurs.com