Document generated on 04/24/2024 3:33 a.m.

Recherches sémiotiques
Semiotic Inquiry

RS·SI

Sémiotique du “passage” et du “séjour” en architecture

Carolle Gagnon and Nicolas Marier

Volume 35, Number 1, 2015

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1050990ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1050990ar

See table of contents

Publisher(s)

Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association

ISSN

0229-8651 (print)
1923-9920 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gagnon, C. & Marier, N. (2015). Sémiotique du “passage” et du “séjour” en architecture. *Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry*, *35*(1), 139–162. https://doi.org/10.7202/1050990ar

Article abstract

Architects use a specialized language that is taught in schools of architecture and includes various descriptive categories, plans and architectural estimates. They use typologies with which to classify various architectural elements and their formal designs in new and meaningful descriptive categories, such as those that concern “openings”. We contend that the themes of “openness” and “closeness”, which we concieve architecturally as “passage” and “living” form complex unit of signification or “sememes”. Spatial displacements and limits are indicated by semantic markers that manifest themselves in more or less prominent fashion. The sign/passage/ and /living/ can then be seen as equivalents to the large syntagmatic forms studied by linguistic, such as the sentence and may form narrative themes.

By analogy with the minimal distinctive units linguists call “phonemes”, we call the minimal units of architecture “archemes”. “Choremes”, on the other hand, correspond to “morphemes” as they are semes endowed with a specific architectural meaning. /Passage/ and /living/ thus constitute distinct and opposing semiotic categories with the semic or semantic repertoire of architecture. The theme of the passage starts to dominate contemporary architecture with the works of Hadid, Hara and Gehry. Their buildings enable those who circulate within them to create more freely personal narratives of their own. Thus, as it develops a new relation with the living, the passage now offers a new way of dwelling.

Tous droits réservés © Association canadienne de sémiotique / Canadian Semiotic Association, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Sémiotique du “passage” et du “séjour” en architecture

Carolle Gagnon
Université Laurentienne
Nicolas Marier
Architecte (OAQ)

La sémiotique s’est demandée si le bâti possède un langage propre et quelles en seraient alors les unités de sens. En ce qui nous concerne, le langage du bâti débute avec les descriptions savantes des éléments de base de l’architecture. Au-delà de ces descriptions au contenu formel explicite, le bâti possède des éléments de langage auxquels il est possible d’assigner des significations relatives aux codes de la culture. Notre intention n’est pas ici d’entrer en compétition avec les ouvrages d’architecture et de sémiotique ayant abordé ces questions : plus modeste, elle consiste à nous interroger sur la nature sémiotique de deux thèmes architecturaux qui contribuent, croit-on, à la définition d’un nouveau paradigme. De plus, au-delà des éléments signifiants du bâti que nous avons isolés, ceux du “passage” et du “séjour”, il est possible d’observer une nouvelle sensibilité à sa valeur narrative : un virage semble s’opérer dans la conception du bâti récent où la durée joue un rôle plus grand. Ainsi le thème du “passage” acquiert un rôle prépondérant. L’architecture contemporaine fait place à l’événement, elle se traduit dans l’utilisation de l’espace de manière créative, elle appelle la participation et l’improvisation comme sur une scène de théâtre.

I.

A. Levy postule que “l’espace n’a pas besoin de parler pour signifier, il signifie directement” et ajoute que “l’espace peut signifier autre chose que lui-même, autre chose que sa matérialité physique” (2008 : en ligne). C’est ainsi que les traités d’architecture mettent le sémioticien sur la piste d’une modélisation de la signification. Les architectes franchissent diverses étapes d’analyse depuis les figures géométriques toutes simples,

tels le cercle, le rectangle, le triangle et le pentagone, et leur agencement, jusqu'à la complexité de l'édifice. Ce langage complexe est développé autour de définitions d'éléments de base, comme la ligne et le plan, mais également, de définitions des éléments du volume, comme la sphère, la pyramide, le cube, qui sont propres à un art qui met en forme l'espace. Plus récemment, grâce à l'aide des ordinateurs, les formes complexes, tels le décaèdre, le dodécaèdre, etc., et les formes irrégulières, accèdent au répertoire architectural.

Ces formes complexes doivent être étudiées en relation avec le programme architectural. Ainsi naissent les typologies permettant de classer les divers éléments. Leur mise en forme passe par de nouvelles catégories descriptives qui sont porteuses de sens, par exemple les ouvertures. Celles-ci peuvent être centrées, regroupées, verticales, horizontales, etc. Les mots employés dans ces descriptions suggèrent des significations de base en sémiotique. Les ouvertures vont se préciser dans des objets concrets telles les portes et les fenêtres. Les relations entre les espaces bâtis font aussi l'objet de descriptions.

Enfin viennent les théories d'organisation d'ensemble qui analysent les relations des parties au tout, et du tout aux parties, et tentent de les modéliser. Un exemple célèbre est celui du "modulor" de Le Corbusier, lequel est centré sur l'échelle humaine. L'architecte britannique Zaha Hadid a récemment développé des paradigmes qui apportent des éléments nouveaux au langage architectural. Comme l'écrit son associé Patrick Schumacher dans *Digital Hadid* :

> *There is an unmistakable new style manifest within avant-garde architecture today. Its most striking characteristic is its complex and dynamic curvelinearity. Beyond this obvious surface feature, one can identify a series of new concepts and methods that are so different from the repertoire of both traditional and modern architecture that one might speak of the emergence of a new paradigm for architecture.* (2004 : 5)

L'un des traités les plus connus sur le vocabulaire de l'architecture est celui de Francis D.K. Ching :

> *The analogy may be made that one must know and understand the alphabet before words can be formed and a vocabulary developed; one must understand the rules of grammar and syntax before sentences can be constructed; one must understand the principles of composition before essays, novels, and the like can be written. Once these elements are understood, one can write poignantly or with force, call for peace or incite to riot, comment on trivia or speak with insight and meaning. In a similar way, it might be appropriate to be able to recognize the basic elements of form and space and understand how they can be manipulated and organized in the development of a design concept, before addressing the more vital issue of meaning in architecture.* (2007 : IX)

L'architecture se pratique à partir de programmes de besoins définis en termes d'espaces fonctionnels, mais aussi en termes de parcours ou de circulation reliant ces espaces. Afin d'arriver au construit, les

architectes s’expriment plus particulièrement en plans et devis. Il s’agit de représentations de la troisième dimension en deux dimensions et en texte qui permettent d’arriver à la réalité de l’édifice fini. Ces outils, d’un degré élevé de sophistication, comprennent de nombreuses étapes successives informées par la réflexion de l’architecte, par sa sensibilité, mais aussi par ses interactions avec le milieu. Un projet particulier suggèrera des comportements spécifiques et proposera à l’utilisateur une façon d’habiter qui lui est propre.

Emmanuel Kant a défini l’espace comme le phénomène. L’espace rend l’expérience possible :

> On ne peut jamais se représenter qu’il n’y ait pas d’espace, quoique l’on puisse bien penser qu’il n’y ait pas d’objets dans l’espace. Il est considéré comme la condition de la possibilité des phénomènes, et non pas comme une détermination qui en dépende, et il est une représentation a priori qui sert de fondement d’une manière nécessaire, aux phénomènes extérieurs [...]. (1975 : 56; A24)

Edmond Husserl a expliqué comment la réalité est donnée dans le phénomène : il n’y a pas, d’un côté, le monde, et puis, séparé de lui, la conscience de ce monde. C’est la même chose que le monde et la conscience de ce monde :

> Il n’y a pas deux choses [...] qui soient présentes dans le vécu, nous ne vivons pas l’objet et, à côté de lui, le vécu intentionnel, qui se rapporte à lui; il n’y a pas non plus là deux choses au sens de la partie et du tout qui la comprend, mais c’est une seule chose qui est présente, le vécu intentionnel [...]. (1962 : 174)

On ne peut penser l’architecture en dehors de son expérience. Développant les idées de Husserl, Martin Heidegger a défini la réalité humaine comme celle de l’habiter et du séjour. Bien que la terre soit le lieu du séjour humain, ce séjour ne se réalise qu’en prenant forme avec le bâti : “Nous n’habitons pas parce que nous avons ‘bâti’, mais nous bâtissons et avons bâti pour autant que nous habitons, c’est-à-dire que nous sommes les habitants [...]” (1958 : 175).

Séjourner, pour Heidegger, c’est habiter poétiquement. “C’est la poésie qui, en tout premier lieu, amène l’habitation de l’homme à son être. La poésie est le ‘faire habiter’ originel” (1958 : 242). La vérité consiste en un dévoilement, cependant, celui-ci s’opère dans le caché. Le langage montre, dévoile, mais il contient aussi en son cœur quelque chose d’opaque. Tout comme dans le bâti, il y a un jeu de transparence et d’opacité. Il y a la lumière, et il y a l’ombre, et l’ombre a aussi sa fonction, elle protège, elle permet le repos. C’est en cela que consiste le séjour humain pour Heidegger.

Ching a comparé la signification des éléments de l’architecture à celle du langage verbal, soit avec le vocabulaire, la phrase et le texte (2007 : IX). Par ailleurs, les formalistes, écrit T. Todorov, ont distingué à l’intérieur de l’œuvre littéraire la présence de plusieurs plans superposés

qui, pour posséder une substance différente, n'en ont pas moins des fonctions corrélatives : "ainsi des phonèmes, de la prosodie, du rythme, de l'intonation, etc" (2001 : 21). Toutefois, ajoute-t-il, l'analyse littéraire ne peut pas s'arrêter là :

> [...] cette stratification ne correspond pas à la véritable multiplicité de significations inhérentes à l'œuvre. En fait, le niveau du récit constitué par les éléments linguistiques sert lui-même de signifiant au monde virtuel, aux caractères des personnages et aux valeurs métaphysiques. Le créateur est également pris dans ce réseau [...]. (2001 : 21)

De la même manière, comme l'indique N. Coates :

> *The various physical parts of a space signifiy as a result of the actions – and experiences – of the participant who assembles them into a personal construct. The narrative coefficient resides in a system of triggers that signify poetically* [...]. (2012 : 015)

II.

Nous postulons qu'il existe à la base des éléments signifiants du bâti un premier niveau d'articulation constitué d'éléments distinctifs ou de segments. Nous nous servons des définitions de W. O'Grady et M. Dobrovolsky : "*Segments are said to contrast (or to be distinctive or be in opposition) when their presence alone may distinguish forms with different meanings from each other*" (1996 : 60). Le langage parlé possède des éléments de base qui sont distingués les uns des autres seulement de manière formelle. Par exemple, dans les mots "car" et "par", les phonèmes qui correspondent aux lettres "c" et "p", respectivement, [k] et [p] en alphabet phonétique international, n'ont pas de signification propre. Les phonèmes ne se distinguent que par leur forme et non par leur sens. Pourtant, ils forment la base de la signification puisqu'ils permettent de distinguer deux mots avec un sens différent. Ils peuvent le faire parce qu'ils possèdent des traits distinctifs. Ainsi, les phonèmes [k] et [p] ont une signification distinctive qui s'établit par contraste et différence. Il s'agit d'une signification formelle.

La signification des œuvres d'art repose sur la notion de "code" et sur les distinctions entre dénotation et connotation (au sens de Hjemslev). Toute trace architecturale possède deux faces écrit H. Boulekbache-Mazouz, "une énigmatique déployée dans le visible, et une lisible tournée vers ceux qui 'savent'; ceux qui détiennent le code de lecture" (2014 : 85). La dénotation, toutefois, est difficile à cerner en architecture. Que penser de la référence au cristal dans les projets de Daniel Libeskind au ROM à Toronto et au complexe polyvalent du nom de Cristal à Las Vegas? Cependant, comme le note Umberto Eco :

> [...] le linguiste ne s'intéresse pas aux rapports entre le signe et son éventuel référent objectif, mais bien à la constitution interne du signe, à son pouvoir de signification, ainsi qu'au rapport entre le signifiant et le signifié. Confronté au mot /mère/, le linguiste ne se pose pas la question de savoir comment le

> lexème en question peut renvoyer à un objet précis : ceci relève des usages pratiques que l’on peut faire de la langue. Cependant, il n’ignore pas que /mère/ peut renvoyer à la génitrice de sexe féminin, dans le sens biologique le plus strict, aussi bien qu’à une série d’entités différentes ainsi désignées par métaphore (notre sainte mère l’Église, la maison mère, la mère patrie, etc.), mais encore à une série d’autres entités que le lexème suggère, telles que “amour”, “protection”, “nourriture”, etc. (1988 : 123)

Le développement le plus intéressant de la théorie du signe d’Eco est sans doute sa définition de “l’unité culturelle”. Quelle serait la dénotation ou bien la référence au monde réel d’un personnage de roman, par exemple? Le concept d’“unité culturelle” repose sur le fait qu’il n’est pas nécessaire d’avoir une référence au monde réel pour qu’une œuvre soit signifiante :

> Tout interprétant d’un signe est une unité culturelle, ou unité sémantique. Dans une culture donnée, ces unités s’organisent en un système d’oppositions; ce jeu de relations peut être nommé Système Sémantique Global. On dit fréquemment que ces unités structurent des Champs sémantiques, ou qu’elles se répartissent sur des Axes oppositionnels. (1988 : 154)

Tentons l’analyse d’un thème que nous avons identifié en architecture, un thème que nous appelons “passage”. Son sens est formidable. Il comprend des significations complexes. Il est un bon exemple d’“unité culturelle”. Le “passage” constitue une unité de signification que l’on peut définir et désigner sous le nom de “sémème”. Le sémème a été défini par Eco comme une unité de signe de nature encyclopédique. Cela signifie que la compétence sémantique requise pour son interprétation prend la forme d’une encyclopédie où connaissances du monde et informations linguistiques sont confondues (1988 : 148).

Le sémème forme une unité de sens de plus grande taille que ses composantes, les sèmes. Ainsi, si le “passage” est défini comme sémème, il devrait pouvoir être divisé en éléments plus petits de signification. s’ils sont utilisés pour eux-mêmes, ces sèmes pourront avoir une signification symbolique – par exemple, un cercle peut symboliser l’univers dans la culture amérindienne de l’Amérique du Nord. Comme éléments minimaux de construction du sémème, cependant, leur signification n’entre en jeu que comme partie de cette unité de plus grande taille.

En architecture, le “passage” est défini comme un espace ayant une fonction essentielle, celle de la circulation. La notion de passage implique l’action de se déplacer et, en conséquence, elle appelle la notion de durée. Elle implique un déplacement guidé par des repères plus ou moins tangibles, jusqu’à un point où une limite est franchie. Le déplacement et la limite sont indiqués par des marqueurs sémantiques matérialisés de manière plus ou moins accentuée. Ainsi, les passages peuvent comprendre des voûtes, des arcades, des porte-à-faux, des colonnades. Ils peuvent débuter et prendre fin avec ceux-ci, ou bien ces éléments peuvent servir à les ponctuer et les séparer en zones ayant des fonctions mixtes, la perception d’une vista en cours de route, par exemple.

Ching définit les différentes composantes de l'espace et les rassemble en divers groupes. Or, dès que l'architecte fait un choix parmi ces objets, il opère une sorte d'encodage. Que signifie le cercle, par exemple, ou même la sphère dans la composition architecturale? Le cercle ou la sphère ne sont parfois que des éléments formels de construction qui n'ont pas de signifié en eux-mêmes. Parfois, cependant, ils peuvent symboliser l'univers, comme chez l'architecte amérindien Douglas Cardinal. Que dire de l'élaboration des séquences de succession des pièces ? Elle est reliée à notre thème du "passage". Est-elle codée par la culture? L'architecte peut certainement l'encoder d'une signification qui est propre. Les définitions du mouvement et de la circulation sont des choix que fait l'architecte.

Ching parle aussi d'interprétation symbolique, "(a) *comprehension of the ordered or disordered relationships among a building's elements and systems, and responding to the meanings they evoke*" (2007 : XI). L'organisation spatiale est décrite en formes diverses dont les noms sont riches de symbolisme : "centrées" (*centralized*) lorsqu'un espace domine les autres espaces qui lui sont associés.; "linéaires" (*linear*) lorsqu'une suite d'espaces se succèdent; "radiales" (*radial*) lorsqu'un espace central est entouré de lignes qui organisent l'espace en étoile, comme la ville de Paris, par exemple, avec ses places; "regroupées" (*clustered*) lorsque les espaces se co-pénètrent. Enfin, l'organisation spatiale peut prendre la forme de "la grille" (*grid*) (2007 : 195).

La configuration de ce que Ching appelle "*path*" peut à son tour faire l'objet d'une description. Le "*path*" peut être linéaire, radial, en spirale, en grille, en réseau, ou composite, en combinant l'ensemble de ces configurations (2007 : 265). Chez Ching, le sens du mot "*path*" semble plus étroit que ce que nous entendons par "passage". Le mot "*journey*" serait une meilleure traduction pour notre mot "passage" à cause de ses connotations au voyage et, surtout, ses significations encyclopédiques de "traversée", "initiation", et même "transformation", dans le contexte religieux. Le passage, parfois couvert, toujours balisé, relie deux lieux. C'est là le sens dénotatif du sémème /passage/ en architecture.

En dénotation, le /passage/ est un espace défini qui appartient au langage de l'architecture et de l'urbanisme. Mais le passage peut aussi être défini suivant d'autres paramètres. Michel Agier y fait référence dans *Esquisses d'une anthropologie de la ville*. Il écrit que les études urbaines ont longtemps opposé la rue et la maison, mais que la ville commence à être décrite en termes de relations entre citadins, et ce sont ces relations qui les définissent comme citadins. La ville est ainsi, en quelque sorte, "dé-spatialisée" (2009 : 53). La signification de la ville demeure essentiellement reliée au passage :

> Seuls, les passants réalisent des parcours dans lesquels chacun individuellement, chacun pour soi, chaque citadin, se sent pour un moment dans l'entre-deux; entre maison et travail, entre chez soi et chez un parent, entre chez un parent et chez un ami. Le sens n'est-il pas donné, chez les

individus en transit, en fonction de leur trajet : d'où ils viennent et où ils vont? (Agier 2009 : 61).

On voit donc jusqu'où, en connotation, les champs sémantiques du sémème /passage/ peuvent s'étendre. Son sens est relié à une constellation de champs sémantiques qui font appel aux données de plusieurs encyclopédies.

III.

Nous faisons l'hypothèse que le "passage" se situe au niveau du sémème, c'est-à-dire à un niveau complexe de signification. S'il en est ainsi, comme sémème, le passage est construit à partir de sèmes, eux-mêmes constitués d'éléments que nous proposons d'appeler "archèmes", suivant Otto Koenig (Nöth 1990 : 438). Le signe du passage peut être un équivalent de la phrase étudiée en syntaxe, elle-même divisée en morphèmes (morphologie) puis en phonèmes (phonologie), ceux-ci n'ayant pas de signification en eux-mêmes. Par analogie aux unités minimales de signes sans signification autre que formelle que sont les phonèmes, nous venons d'appeler nos unités minimales de même valeur, "archèmes", même si celles-ci peuvent prendre, dans certains contextes, une signification de nature encyclopédique. Par la même analogie, nous appellerons du nom de "chorèmes", d'après Eco et Koenig (Nöth 1990 : 438), les éléments (sèmes) qui ont une signification élémentaire de nature architecturale.

Le sémème /passage/ est construit à partir de chorèmes et d'archèmes correspondant aux morphèmes et aux phonèmes étudiés en morphologie. Il se situe à un niveau supérieur, plus étendu, de signification. La structure de son sens implique les mêmes relations et elle comporte les mêmes qualités isomorphiques retrouvées dans les différents niveaux de la phrase découpée en morphèmes et en phonèmes. Ensuite, alors que les chorèmes correspondent aux morphèmes, les unités de signe que nous avons désignées sous le nom d'"archèmes" correspondent aux phonèmes étudiés en phonologie. Les désignations de ces signes sont relatives parce que ce qui compte surtout dans le découpage de signes en unités et en niveaux distincts, c'est l'isométrie que l'on retrouve entre les tailles ou niveaux de signes, c'est-à-dire la répétition des mêmes règles de signification par contraste et opposition d'un niveau à l'autre. Il s'agit maintenant d'identifier les éléments de base propres au thème du passage qui ne constituent pas encore les éléments signifiants du passage comme sémème mais qui en fournissent, avec l'archème, le vocabulaire formel. Il suffira ensuite d'étudier les signifiés qui en dessinent le champ sémantique, avec le chorème.

Prenons la colonne en architecture. La colonne, comme telle, est un élément de support pour les voûtes et les toitures. C'est là une signification fonctionnelle et, en architecture, cette signification est première. Eco a défini le signe architectural comme un "*system of manufactured objects and circumscribed spaces that communicate possible functions, on*

the basis of systems of conventions (*CODES*)" (1972 : 97). Eco distingue les fonctions primaires, qui seraient dénotatives, par exemple monter des escaliers. Il distingue ensuite les fonctions secondaires, qui seraient connotatives, "*those that art-historians and iconologists have preferred to classify as the 'symbolic values' of architecture*", par exemple la lumière comme présence divine dans la cathédrale gothique (Eco 1972 : 98).

Si on en fait l'hypothèse de la colonne comme un exemple d'élément ou d'unité minimale à la base des sèmes qui construisent le sémème complexe de "passage", elle peut signifier quelque chose de plus spécifique. Elle a ce sens spécifique lorsqu'elle est orientée sémantiquement en vue du passage, par exemple, lorsqu'elle est articulée sous forme de colonnade. La colonne devient alors un marqueur de parcours dans l'espace et la durée. Si on fait entrer le contrefort dans le champ définitionnel de la colonne, on voit que la fonction support domine. C'est le cas dans la cathédrale gothique, par exemple. Par contre, dans un édifice comme la First Unitarian Church bâtie par Louis Kahn à Rochester, New York, le contrefort, qui relève du champ sémantique de la colonne, a une signification purement connotative. Cette signification est accomplie avant tout par la matérialité et la massivité concrète du contrefort. Le contrefort peut marquer les étapes d'un parcours physique qui renvoie à un parcours spirituel, d'autant plus que l'église de Kahn est située dans un jardin.

Les composantes sémiotiques qui forment la base du "passage" peuvent être interprétées comme éléments dont la signification est essentiellement formelle. Parce que l'architecture est aussi un art, cette signification formelle est fondamentale. Dans le nom "archème", la racine "arch" ou "arche", qui vient du grec *arkhos*, signifie "chef". Cela peut indiquer que ces signes peuvent constituer un répertoire des fondements de l'art de construire. Plus qu'un objet de support, la colonne signifie la direction, en hauteur, bien sûr, mais aussi, lorsqu'elle est multipliée, elle donne la direction, et une direction qui se situe dans l'ouvert. L'archème peut ainsi être défini à partir d'éléments plus abstraits, l'ouverture, par exemple, que le passage accomplit. Ouverture et fermeture sont des catégories de signes essentielles en architecture, d'autant plus que ces catégories s'opposent. Elles peuvent, sans l'ombre d'un doute, être considérées comme faisant partie du répertoire sémique de l'architecture.

La colonnade est un exemple de chorème qui entre dans la construction du sémème du passage. La colonnade établit une mesure, un rythme, une séquence dans l'espace. Elle a une substance temporelle. Elle est une étape concrète du passage, un élément visuel et sensible de sa construction dans l'espace architectural. Elle comporte de très nombreuses significations codées par la culture. Ces significations dépendent des données du site et du lieu ainsi que du programme architectural. La signification de ce sème est en effet orientée par le contexte et les circonstances régissant le bâti du passage dans l'espace concret.

Il peut donc y avoir trois étapes de signification. Nous avons, en (1), le sémème, constitué par un ensemble de sèmes. Le /passage/ est un sémème. Ensuite, en (2), viennent les archèmes, qui sont des éléments architecturaux de base, mais dont la primauté de signification est formelle ou fonctionnelle. Exemple, la colonne. Elle a souvent une fonction porteuse. Dans le passage, cependant, sa structure verticale peut être signifiante à elle seule. Ensuite, en (3), viennent les sèmes que nous avons appelés chorèmes, qui sont des éléments de signification très spécifique. Par exemple, la colonnade, laquelle établit, ou signifie, un parcours, grâce à la création d'un rythme et de la perspective. Dans certains cas, une simple colonnade suffit à définir et créer un passage. Un passage simple, tel que celui qui est exclusivement constitué d'une colonnade, peut être formé non seulement par la colonnade bâtie, mais il peut être formé en intégrant des éléments naturels, par un alignement d'arbres.

En plus de la cariatide, de l'atlante, et de l'obélisque, le paradigme compte également ces colonnes qui ont une signification spécifique de par leur fonction, soit la colonne commémorative et la colonne triomphale (Maquet 1936 : 117). La colonne peut donc prendre une signification codée autre que celle de sa fonction porteuse lorsqu'elle est isolée, ainsi que dans certains contextes. La fonction d'une colonne porteuse est sa dénotation. Ses connotations peuvent être, par exemple, pour la colonne dorique utilisée aujourd'hui, la culture de la Grèce ancienne. Le code dénotatif pour la colonne commémorative de la place de la Bastille à Paris est l'événement qu'elle commémore, soit la prise de la Bastille par les révolutionnaires. Maquet note quelques objets qui ont la forme de la colonne, comme le lampadaire et le phare (1936 : 117). Il ne s'agit pas de colonnes, pas plus que les gratte-ciels contemporains n'en sont d'ailleurs.

IV.

Le plus souvent, la colonne est décrite en termes d'usage : on l'utilise dans la galerie, le portique, l'arcade, le péristyle et la colonnade (Maquet : 1936). La colonne nous intéresse comme élément de la colonnade dans le contexte du passage. Dans ce contexte, elle n'a pas de signification en elle-même, car sa caractéristique réside dans la direction qu'elle procure par l'alignement d'au moins trois d'entre elles. Plus les colonnes sont proches, plus cet effet est marqué, jusqu'à l'illusion du mur ajouré, par exemple dans les portiques. Le critère déterminant consiste dans le contraste entre la colonnade et le mur. La colonnade participe du passage alors que le mur participe du séjour.

Le déplacement dans l'espace est un des éléments-clés de l'architecture. Le passage constitue le moyen ultime de ce déplacement. Les architectes ont exploré le passage comme objet en soi, particulièrement dans les temples, les abbayes, les universités, où la réflexion et la méditation appellent la déambulation. Le passage prend une impor-

tance prodigieuse dans le musée contemporain. Le Centre Benetton de Recherche en Communication situé à Treviso en Italie, de l'architecte Tadao Ando, est un exemple contemporain convaincant de création d'une colonnade comme passage. Le projet consiste en la restauration d'un monument ancien et en son agrandissement. Ando devait tenir compte d'une villa palladienne construite au XVIIe siècle. Il a créé des espaces ouverts et semi-ouverts qui se superposent autour d'une piscine ancienne en face de la villa. La villa comprenait déjà une galerie à colonnade. Masao Furuyama explique les liens qui sont faits grâce à la colonnade :

> *The colonnaded gallery crosses the pool and penetrates the old villa. The old villa is reflected in the pool and, overlapping with the new colonnade, gives rise to a new landscape. The landscape in which the real and mirror images of the old villa and the new colonnade overlap is symbolic of the theme of this project-preservation and restoration.* (2006 : 68)

La nouvelle colonnade de Ando est composée de colonnes placées en ligne droite, sans chapiteau ou toit de quelque sorte que ce soit. La colonnade n'a qu'un seul côté. Cette interprétation soustractive lui donne un aspect contemporain. Il ne s'agit ici qu'une variable plastique de la colonnade, qui conserve sa fonction essentielle d'indiquer un passage :

sémème		**archème**		**chorème**		**divers interprétants**
/passage/	→	/colonne/	→	/colonnade/	→	...

Fig. 1 - Modèle 1

Les escaliers font aussi partie du répertoire des passages. Les marches forment alors les éléments du continuum spatial. Ils peuvent avoir une qualité symbolique, comme l'escalier peint de rouge qui ouvre à son sommet sur la lumière, réalisé par Rem Koolhaas pour la Bibliothèque Centrale de Seattle, qui évoque la matrice. Les escaliers sont souvent la continuation d'un trajet amorcé par une colonnade, comme dans le Musée des Arts du XXIe siècle de Zaha Hadid à Rome. Schumacher parle des édifices de Hadid comme des "*landscapes in motion*" (2004). Son Musée du XXIe siècle montre comment la colonne peut assurer ce mouvement en formant une continuité visuelle. Elle se démultiplie en colonnades qui traversent la dalle de l'entrée et orientent le visiteur dans un espace tridimensionnel en créant des creux au plafond qui donnent l'impression de tracer des parcours non seulement en plan, mais également en coupe.

Les formes se métamorphosent et échangent leurs fonctions. Les escaliers, d'abord accrochés aux murs, deviennent peu à peu des rampes, invitant au jeu. Ces rampes font "naviguer" les visiteurs dans l'espace, pro-

gressant vers le mur et puis s’en éloignant. Le texte du musée sur le projet du MAXXI parle de “*directional drifts*”. On y trouve des paliers qui montent et redescendent comme des terrasses à vignes. Tout est passage, ce qui semble une caractéristique importante de l’architecture contemporaine.

Photo 1 - Musée des Arts du XXIe siècle (MAXXI) par Zaha Hadid à Rome en Italie, 1998-2009. Crédit : Nicolas Marier

Le sémème /passage/ peut être analysé en nous inspirant du modèle d’analyse componentielle d’Eco (*cf.* Annexe 1 à la page 162). Les dénotations quant au contexte demeurent dans le champ sémantique du sémème analysé. Par exemple, les dénotations /couloir/ et /pont/, précisent le contexte des sèmes /édifice/ et /jardin/, et ne se rapportent aux sèmes /édifice/ et /jardin/ proprement dits que comme contexte. Les dénotations /couloir/ et /pont/ sont des chorèmes du sémème /passage/. Il en est de même avec les interprétants de circonstances. Ils se rapportent au sémème /passage/, bien qu’à ce niveau d’interprétation, le contexte est pris en ligne de compte. Les interprétants de contexte et de circonstances sont des “instructions” (1979 : 105) qui font appel aux connaissances encyclopédiques de l’interprète. Pour réduire l’arbitraire, nous nous sommes référés à plusieurs dictionnaires, dont le dictionnaire analogique de Marquet. (*cf.* figure 2 à la page 150).

Le passage dans la maison, souvent appelé un “couloir”, peut prendre la forme d’une simple chicane pour garantir la privauté des occupants, surtout lorsqu’il s’agit d’une maison abritant une famille. Le partage communal de la maison explique le port de la robe de chambre ou du yukata au Japon, un vêtement léger que l’on porte quand on sort de sa chambre pendant la nuit, à moins que les salles d’eau ne soient “en suite” avec la chambre privée. Un couloir spécial peut conduire aux salles d’eau lorsque celles-ci sont logées dans un petit abri à part, comme dans les chalets d’été. Dans la maison japonaise traditionnelle, les salles d’eau sont situées

à l'extérieur de la maison dans un abri rudimentaire auquel on accède par un sentier (Morse 1961 : 228).

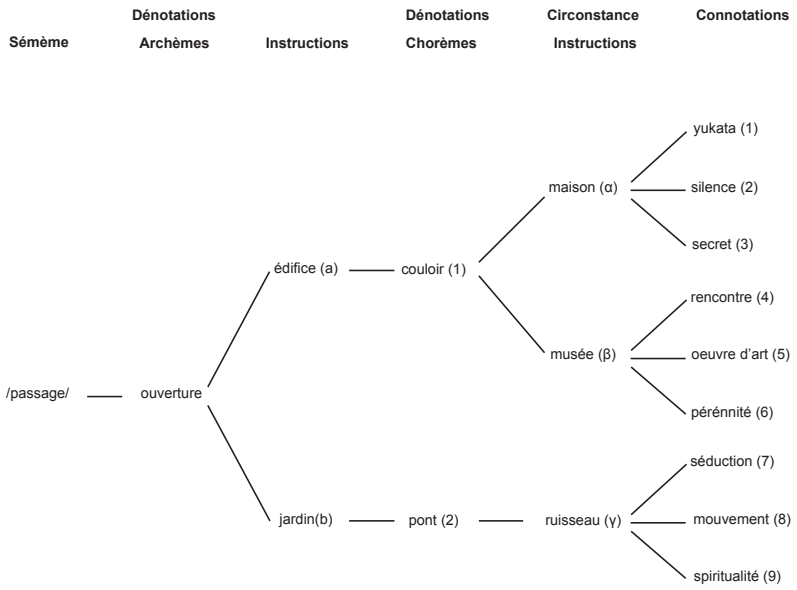


Fig. 2 - Modèle 2

Le musée présente un tout autre contexte et les circonstances en sont davantage codées par la culture. On va dans les musées pour y admirer des œuvres d'art, ou d'autres artefacts dont le caractère remarquable crée un événement hors de l'ordinaire. On peut y rencontrer d'autres amateurs de beauté. Ceux-ci ne sont pas tout à fait des étrangers, car ils partagent le même désir de voir et de s'instruire. La distance corporelle permise entre les visiteurs est donc plus petite.

V.

Ando a construit un musée en plein air à Kyoto dont le nom illustre la fonction bivalente : Le Jardin des Arts, entièrement composé de passages. Ce sont le caractère ambulatoire et les reproductions céramiques d'œuvres d'art qui constituent les objets de ce jardin, d'autant plus que le parcours inclut les nénuphars du peintre Claude Monet. De nombreux projets contemporains explorent le jeu de l'édifice avec ses limites en adoptant cette caractéristique du "jardin" comme passage. Le Musée d'art de Toledo, par exemple, comprend un Pavillon qui abrite une collection d'objets en verre dont la coquille ainsi que les murs intérieurs, sont faits de verre. Il en résulte une transparence et impression de fluidité comme

si l'on se déplaçait dans un jardin d'eau.

Le jardin comme passage fait partie de l'ordre du bâti. L'espace est structuré en termes d'étapes, avec des ouvertures, des abris, et des plates-bandes répétées en enfilade que l'œil peut mesurer. L'espace est rythmé, ponctué d'objets qui s'accordent suivant une échelle. La logique des *vistas* dirige le regard vers les points de repère et de délectation que sont les étangs, les petits pavillons, les ponts, parfois les statues, et, dans les jardins japonais, les lanternes et les poissons dans des plans d'eau. L'avancée d'un lieu précis au lieu suivant se fait par passages successifs qui permettent souvent de les anticiper visuellement. L'intégration de l'ensemble comme un tout passe nécessairement par un parcours physique au cours duquel l'encodage est fait par la mémoire à travers les sens. Ainsi, "l'ici" mène progressivement à l'inconnu du "là-bas". Le passage a un début et une fin, il construit une histoire.

Un des concepts les plus intéressants dans l'art des jardins japonais est celui de "scène empruntée". Le jardin, quelle que soit sa taille, fait entrer dans le point de vue du promeneur des objets distants ou réels qui démultiplient les points de vue. Ainsi, des montagnes, des vallées, des rivières, et même l'océan, peuvent entrer dans le plan du jardin. Un bon exemple se trouve au Jardin Shukkeien à Hiroshima. Un des flancs du jardin s'ouvre sur la rivière principale de la ville, la *Kyobashi-gawa*. Le pavillon d'or de Kyoto (*Kinkaku-ji*) tire profit d'une chaîne de collines qui se poursuit sur son côté nord, connue sous le nom de Kitayama. Quant à Ando, il a incorporé l'Océan Pacifique dans son design du Musée d'Art de la Préfecture de Hyogo à Kobe.

Günter Nitschke explique que le nouveau prototype de jardin apparu à l'époque Edo, le "jardin-promenade", visait à créer l'illusion du voyage. Les lieux évoqués se situent dans d'autres contrées, le plus souvent la Chine. Leur parcours "fait passer le visiteur le long d'une série de *meisho*, c'est-à-dire de "vues célèbres" (2003 : 169). On trouve un exemple d'évocation d'un site célèbre au Jardin Kyu-Shiba-rikyu à Tokyo. L'étang au centre de ce jardin a été créé pour rappeler le fameux Lac Seiko en Chine. La légende raconte que ce lac était habité par des saints et qu'une montagne voisine, le mont Reizan, avait le pouvoir de conférer l'immortalité.

Nitschke explique que "(l)es *meisho* peuvent être des imitations miniatures de beautés naturelles célèbres ou encore de simples allusions à ces beautés, mais ils peuvent également représenter des paysages fictifs chantés dans la poésie" (2003 : 169). Les cerisiers pleureurs du Jardin Koishikawa Koraku-en à Tokyo, lorsqu'ils sont en fleurs en avril, suffisent à créer cette poésie. La poésie japonaise a un mot pour désigner ces féeries de pétales : *hana-gumori*, qui signifie un ciel nimbé pendant la saison des cerisiers en fleurs, littéralement, "nuage de fleurs" (Kindaichi 1979 : 156-157).

"Passage" et "promenade" ne sont pas deux choses identiques. Le pas-

sage est balisé, même dans le jardin. Il est souvent développé en enfilades comme les Jardins des Tuileries et ceux du Palais royal à Paris, dont la symétrie dicte au visiteur sa direction. Les collèges et universités anciens favorisent aussi ce genre d'organisation de l'espace en cours carrées bout à bout jusqu'à un point d'intérêt particulier, comme le pont sur la rivière Cam au Collège St-John de l'Université Cambridge en Angleterre. La symétrie des cours du Collège St-John contraste avec les caprices des jardins à l'anglaise de son voisin, le Collège Clare, qui invitent, cette fois, à la promenade.

Alors que le passage peut être défini comme transition dynamique, la signification du sémème "promenade" appartient à un champ sémantique qui, bien que voisin, est néanmoins distinct. Les passages deviennent des promenades dans la Gare JR de Kyoto de Hara. Le voyageur est invité à explorer les escaliers, couloirs, galeries, balcons et quasi-pontons qui se déploient dans les hauteurs de la gare. Il le fait par pure exploration et, peut-être, par désir d'interaction avec les autres. Il suffit que le voyageur dispose d'un peu de temps libre pour devenir un promeneur. La contrainte du temps et des occupations quotidiennes est suspendue un moment, pendant le temps que dure cette activité qui engage le corps, mais libère l'esprit, que l'on appelle la promenade.

Une nouvelle esthétique des hauteurs se traduit donc dans une pratique de promenade d'un genre nouveau. Les escaliers en spirale de Frank Gehry à l'AGO de Toronto et ceux de I.M. Pei au Musée d'histoire de Berlin aménagent des pauses et des *vistas*. Bien que les escaliers de Gehry soient opaques, ils créent des lieux où le visiteur peut s'attarder et observer les alentours comme s'il se trouvait aux fenêtres ou aux balcons des divers étages d'un édifice avec vues sur la rue. L'espace de la ville est entré dans l'édifice. Le musée Guggenheim de Bilbao structure son intérieur de la même manière : passerelles, petits ponts, escaliers ouverts sur les salles d'exposition et ses couloirs, balcons et galeries en porte-à-faux.

De même que le musée incorpore la rue dans sa structure grâce à la multiplication des ouvertures et des passages en son intérieur, la rue, quand elle est intégrée au bâtiment, n'est plus la rue, mais un ensemble d'artefacts. Les escaliers de verre de la flèche édifiée par Renzo Piano à Londres, surnommée "The Shard", procurent une promenade à la verticale qui offre la ville en spectacle. Cette tour a-t-elle d'autres fonctions que celle de donner ces panoramas des hauteurs? C'est la coupole du Reichstag à Berlin, de Norman Foster, qui remporte la palme de l'élégance avec sa grandiose promenade toute en transparence permettant de découvrir les objets, édifices, parcs et monuments, de la ville de Berlin.

Le jardin comme point d'eau appelle le pont, ce point de passage qui permet de traverser ruisseaux et étangs. Ces ponts favorisent la rencontre avec les matériaux, le bois ou la pierre dont ils sont faits, avec le ciel qui se reflète dans l'eau, avec l'ombre du pont lui-même qui peut dessiner la pleine lune, et avec les autres visiteurs du jardin. Ils invitent à la poli-

tesse, qui veut qu’on laisse les promeneurs dans l’autre sens traverser le pont étroit avant de s’y engager soi-même. Le pont, bien sûr, signifie bien davantage symboliquement. Il est associé, dans plusieurs religions, à l’initiation, à la transformation et à la survie. J.-M. Howe a parlé de la voie monastique comme “itinéraire spirituel”. Elle écrit :

> Notre itinéraire vers Dieu est un itinéraire intérieur : c’est une descente dans la profondeur. Il y a un niveau très profond de vie spirituelle dans notre cœur : une sorte de rivière souterraine coulant au fond de nous-mêmes. (1993 : 80)

Il y a dans les pagodes, dans l’ordre, la terre, l’eau, le feu, l’air et le vent, et au sommet les reliques de Bouddha. Les hauteurs des temples symbolisent le mouvement de l’âme vers le ciel, où les divinités ont leur séjour. Le passage est l’espace du moine zen. Le poète Basho écrit que les jours et les mois qui passent sont des voyageurs comme nous (2002 : 29). Pourquoi voyager est-il un rêve sinon parce qu’il est découverte de soi, du monde et du temps? Dans la sémantique du lieu, l’ici est différent du là-bas. Dans plusieurs religions, la vie est un passage vers un autre monde, la promesse d’un univers meilleur.

VI.

Pour décrire la relation entre l’extérieur de l’édifice et son intérieur, on parle, en architecture, de “porosité”, pour indiquer les façons dont un mur est matériellement perforé, troué, fenestré. On voit avec Alberti comment une colonnade peut être définie comme un mur “discontinu” (Ching 2007 : 14). La colonnade forme un écran transparent facile à pénétrer. Le travail du contraste entre l’ouvert et le fermé dans le mur permet de nombreuses innovations et variations fonctionnelles et symboliques. Il permet de définir des lieux individualisés : les murs composés de demi-colonnes, les arches, les fenêtres, les portes, les verrières et les patios plus ou moins ouverts sur les pans de la maison, chacun de ces objets crée des lieux de transition entre dedans et dehors. En plus d’offrir une certaine protection contre la pluie et le froid tout en donnant accès au dehors, l’ouverture des murs invite toutes les métaphores et les symboles qui s’attachent au verbe “traverser”.

Le mur et ses avatars trouvent une autre expression dans la petite chapelle que Ando a créé pour le jardin de l’UNESCO à Paris, et qu’il a appelé “Espace de méditation”. Un tour de force est accompli en termes de spatialisation de l’expérience religieuse. Ando réalise l’ouverture ainsi que la fermeture dans la même forme architecturale opérant un passage droit dans un cylindre de béton. Quatre chaises sont disposées à l’intérieur de la périphérie alors que le toit laisse passer un cercle de lumière (Furuyama 2006 : 70-73). Le cylindre rappelle les baptistères des églises italiennes, celui de Pise, par exemple, de l’architecte Dioti Salvi.

Pour le “passage” que constitue le pont, d’autres connotations viennent à l’esprit, soit “l’étroit” et le “large”, connotations communes aux

autres types de passages. L'étroitesse d'un pont ou d'un sentier peut être contrastée avec la largesse de l'avenue dans la ville, que cette avenue se divise ou soit plantée d'arbres. Les rues du Plateau Mont-Royal à Montréal sont distinctes des rues du Vieux-Québec de la haute-ville à Québec. Elles sont, pour la plupart, larges, et à cause de ce caractère, elles ne favorisent pas l'interaction des passants d'un côté à l'autre de la même rue. Dans le Vieux-Québec, au contraire, comme dans les villes européennes anciennes, le vieux Paris ou à Rome, l'étroitesse des rues ne permet pas aux passants de s'ignorer. Elle offre dès lors des occasions de rencontre.

La colonne (comme archème) peut être l'élément minimal de construction de la colonnade (comme chorème), et celle-ci, du passage. Le mur, pour sa part, peut agir comme chorème, et l'organisation d'espaces fermés ou quasi-fermés qu'il permet, constituer le niveau sémantique du séjour comme sémème. Le lieu de résidence du sémantique, dans ce modèle, se situe au niveau du chorème et au-delà, au niveau des murs reliés les uns aux autres selon des plans divers pour former la demeure ou l'abri selon les besoins du programme architectural.

Ching explique qu'en architecture, c'est le plan qui définit les volumes à trois dimensions. Les caractéristiques de chaque plan, soit le plafond, le mur et le plancher, déterminent les qualités de l'espace enclos suivant leur dimension, leur couleur, leur texture, leur forme et les relations spatiales qu'ils entretiennent l'un avec l'autre (Ching 2007 : 19). Ching définit le volume par les points et les lignes où les plans se rencontrent (2007 : 28). Le mur n'est pas seulement une surface d'enclos plane. Sa surface peut adopter la courbe, comme chez Cardinal au Musée de la civilisation à Ottawa, et Gehry à l'AGO. Elle peut aussi se briser en divers angles, comme chez Daniel Libeskind au ROM. Mais "(l)a fonction élémentaire du mur, on pourrait dire sa fonction primitive, est de délimiter", écrit Évelyne Péré-Christin :

> Dès que s'élève un mur, il crée deux lieux, il marque deux territoires : l'un ici, l'autre là-bas, de l'autre côté du mur. Cette première fonction est essentielle, car elle est constitutive de l'espace occupé par l'homme. En matérialisant une limite, le mur instaure une différence et crée deux entités. Sur une grande étendue vierge, un mur qui serait construit par hasard, sans aucune motivation fonctionnelle, instituerait déjà un côté ombre et un côté soleil (2001 : 46-47).

Nishi et Hozumi ont noté la fluidité entre l'intérieur et l'extérieur dans l'architecture japonaise :

> *Though fixed walls are frequently used, the distinction between wall and door is very elastic, and whole facades in both temples and residences can be opened to the elements at will by folding open or swinging up the panels between the posts or by sliding open, or even removing entirely, the wooden or paper screens. The veranda therefore serves as a transitional space, regarded as part of the building when viewed from the exterior, and as part of the outside world when viewed from within.* (1985 : 10-11)

Ando aime autonomiser le mur, le dresser seul dans l'espace en ne le

rattachant à aucun autre élément architectural. Il en a donné un exemple dans son projet de la Fondation Pulitzer pour les Arts à St-Louis au Missouri (Furuyama 2006 : 62-65). En autonomisant le mur, Ando donne une entière indépendance à sa forme. Paradoxalement, ce mur, dont la signification renvoie à lui-même, crée un séjour dans sa forme rudimentaire : en longeant la boîte de béton du musée, il enclôt l’espace à demi, cet espace devenant en même temps un passage.

Une brève analyse componentielle du sémème /séjour/, en reprenant le modèle simplifié, pourrait comprendre deux contextes différents, ainsi que quelques-unes des circonstances qui peuvent se présenter dans ces contextes :

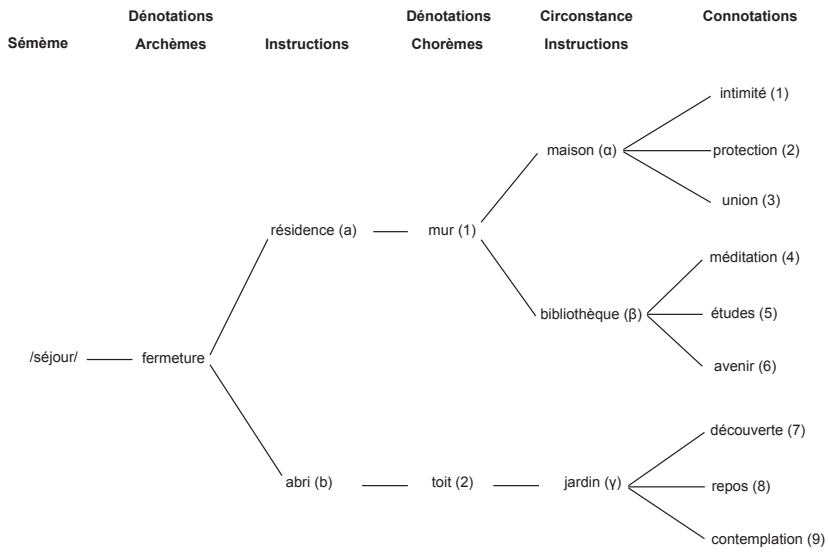


Fig. 3 - Modèle 3

Le /séjour/ peut être un espace ouvert, d’une part, sur les objets de contemplation du jardin, et, d’autre part, métaphoriquement, sur les espaces spirituels de la méditation, surtout dans les temples et les églises. Ces besoins demandent que la forme tout aussi bien que l’emplacement des pièces de la maison ou du temple favorisent le silence et la méditation. Comme le rêve Basho, “Les montagnes et le jardin aussi s’invitent dans le salon d’été” (Collet 2011 : 196). Selon Edward S. Morse, l’espace ouvert de la maison japonaise traditionnelle permettait aux oiseaux d’y faire leur nid (1961 : 227). La nature, avec sa faune et sa flore, y rencontrait l’espace du séjour humain. Ando écrit :

> *The Japanese tradition embraces a different sensibility about nature than that found in the West. Human life is not intended to oppose nature and endeavor*

> *to control it, but rather to draw nature into an intimate association in order to find union with it. One can go so far as to say that, in Japan, all forms of spiritual exercise are traditionally carried out within the context of the human interrelationship with nature.* (1996 : 460)

Furuyama montre que l'architecture de Ando procure le même pouvoir de suggestion que celui que l'on trouve dans le jardin japonais :

> *The mute walls (of Ando) reflect the landscape and the wind. As they reflect the air's invisible motion, the sound of the wind and the swaying of the trees seep into our hearts like shadow pictures. This effect, like a Japanese ink painting, at times generates a sense of the passing seasons or a haiku-like poetic effect. This, then, is the aesthetics of absence created by the silent walls.* (2006 : 15-16)

Il n'y a pas toujours de centre où se trouve la salle de séjour, ou "*living-room*" dans la maison contemporaine. L'espace est ouvert. Il se décline en diverses composantes contemporaines, particulièrement celui du plan libre, qui résulte de la destruction de la boîte et de la trame. Le plan ouvert associe le vide et l'infini grâce aux possibilités technologiques récentes qu'apportent le verre et l'acier renforcés. Il en résulte une dématérialisation de la matière par la lumière. Plus important encore, il en résulte pour ses habitants une plus grande liberté de mouvement et d'aménagement. L'utilisateur y peut inventer son espace et son histoire.

F. Lloyd Wright a été l'un des plus grands adeptes du plan ouvert selon le fameux principe de la destruction de la boîte. Il a accompli ceci en créant une continuité spatiale d'une pièce à une autre grâce à l'absence de murs de séparation et au nombre limité de matériaux. Les portes et les fenêtres s'harmonisent avec le mobilier, construit à même les murs, et les passages, pour donner à l'ensemble une unité, et, dès lors, une atmosphère de paix. La maison Rosenbaum à Florence en Alabama montre comment l'intégration de la salle à manger dans la cuisine aide à créer un espace d'intimité familiale. Les espaces plus privés sont séparés grâce à la forme en "L" de la maison.

Le "séjour" peut donc être défini de manière différentielle par sa valeur distincte qui l'oppose au "passage". L'un et l'autre peuvent être analysés en tant que sémèmes et c'est dans leur différence qu'ils forment une paire "signifiante" au sein du langage de l'architecture. Ceci-dit, au lieu de se poser en contrepoint, le passage et le séjour s'épousent au musée d'art d'Everson construit par I.M. Pei à Syracuse, New York. Ce petit bâtiment de deux étages, qui était le premier musée construit par Pei, constitue un tour de force d'intégration grâce à un escalier central. Construit comme spirale, cet escalier donne l'unité à tout l'édifice en formant le point focal de la circulation et, en même temps, en créant un séjour. Sa location et son caractère massif accomplissent ce prodige. Il est difficile de créer un foyer dans un musée, mais il l'est encore plus dans une salle de concert dont le point central demeure la salle de concert elle-même. Pourtant, Pei a réussi cet exploit non seulement à Syracuse,

mais aussi à Dallas avec le Centre Symphonique Meyerson. Pei réussit à opérer cette harmonisation du passage et du séjour au moyen de formes enveloppantes qui relient les espaces en un tout continu.

À première vue, il n’y a pas de séjour, pas de foyer dans l’architecture récente de Hara. Pourtant, dans sa gare JR de Kyoto, il y a communion entre la fonction, le passage lui-même représenté par le train, et le sens, soit l’être humain en mouvement et la rencontre. L’axe haut/bas qu’explore Hara ne l’empêche pas de centrer ses bâtiments, y compris ses gares. La relation est établie avec le ciel et les éléments du complexe accomplissent une ascension vers la lumière. D’autres projets de Hara sont inscrits dans le cœur de la terre et la proximité de la nature, telle sa “maison-forêt” (Bognar : 102). La présence symbolique de la terre comme support, fondation et refuge, rappelle que l’élancement vers le ciel de ses autres bâtiments, y compris le gratte-ciel d’Umeda à Osaka, ne peut se réaliser que si l’axe haut/bas plonge ses racines profondément dans le sol. C’est le tour de force qu’accomplissent les doubles tours massives. La station JR de Kyoto suit quant à elle un plan basilical qui ancre ses assises sur l’axe horizontal de manière à longer les voies ferrées et à ouvrir la dimension cardinale nord/sud au voyageur des grands espaces, qui, de manière propre, sont appelés des *passagers*.

VII.

Comment parler du séjour et du passage comme macro-signes s’unissant l’un à l’autre ?

Nous avons vu qu’ils ne peuvent être compris qu’en rapport l’un avec l’autre. Ils forment une unité de sens de plus grande taille, “l’habiter”. Le philosophe Heidegger parle du séjour. Il ne parle pas des salles de pas perdus, des gares, des lieux d’attente. Tout est en place, cependant, dans la pensée de Heidegger, pour cet élément fondamental qu’est le passage. Car le passage appelle le séjour, la demeure. À titre d’élément contraire, le passage permet d’anticiper le séjour, et de lui donner sa dimension propre. Le passage est la marche, avec le temps, vers le futur. L’ “être-pour-la-mort” de Heidegger semble contenir en son thème même celui du passage. Peut-être passage et séjour sont-ils des aspects fondamentaux de la sensibilité humaine se réalisant en termes d’espace?

Quand un pont est traversé et que par ce pont la rivière et ses deux rives, le ciel qui se reflète dans la rivière, la lumière et le passant sont rassemblés, un événement se produit. C’est presque toute la ville de Londres qui s’anime quand on traverse le pont du Millénaire de Foster qui va de la cathédrale Saint-Paul au Musée Tate Moderne. S. E. Rasmussen voit l’architecte comme un metteur en scène : il crée le décor et ses objets, et les usagers sont les acteurs (1964 : 10). B. Zevi renchérit en parlant de l’événement comme un invariant de l’architecture moderne. L’événement est créé lorsque l’espace est temporalisé :

> Comment faire pour temporaliser l'espace? Louis Kahn nous indique un moyen qui consiste à établir une distinction entre les espaces à parcourir et les espaces où l'on s'arrête. […] Dans toute pièce, on effectue un parcours, on y pénètre, on la traverse, on en sort : tout cela doit être prévu, considéré et architecturé. Qu'est-ce que le plan libre, le principe de flexibilité, l'élimination des cloisons fixes, la fluidité du passage d'un espace à un autre? C'est une manière différente d'exprimer la temporalité. (1991 : 64-65)

Les étapes temporelles de la cérémonie du thé au Japon commencent à l'entrée du jardin pour s'y terminer après un parcours à la fois matériel et spirituel. M. Hammad les a décrites comme "événements" (2006 : 32-74). Ils sont générés grâce aux traditions culturelles et aux structures que l'architecture a créées pour les réaliser.

Rem Koolhaas voit la planification d'un édifice comme l'écriture d'un scénario de film. L'architecte doit enchaîner des séquences, inventer un rythme (Rauterberg 2008 : 103). P. Litzler discute de l'idée que l'architecture peut "raconter". Il y a une "intention dramaturgique" en scénographie qui s'applique à l'architecture. C'est l'instauration d'une durée : "le jeu sur les durées, les actions longues ou courtes, le rythme de la succession des dispositifs peuvent donner des indications de durée relative, d'un moment par rapport à un autre […]" (*ibid.* 2009 : 16). De là, on peut comprendre la durée du séjour comme actions longues, et la durée du passage comme actions courtes. Le séjour, c'est là où on s'attarde, le passage, là où le rythme est plus rapide et entraîne le mouvement en avant. Koolhaas aime le chaos créateur, par exemple, les marchés d'Indonésie où il a passé une partie de son enfance. Il se demande s'il y a encore des architectes qui croient pouvoir transformer le monde. Les questions demeurent les mêmes que dans le passé : *Comment voulons-nous vivre?* Koolhaas avoue qu'il ne peut travailler sans un certain optimisme (*ibid.* 2008 : 98).

Hadid aussi désire créer de nouvelles façons de vivre et croit que l'architecture peut conduire à une forme d'optimisme : "*I believe at any rate that something can be expressed in architecture we don't even suspect is possible - a new order of things, a different view of the world*" (Rauterberg 2008 : 79). Elle veut tout remettre en question : "*Do houses have to stand on the ground? Can they float as well? What's a wall? What's the floor? Do we have to follow the tyranny of right angles, or can we tap into the other 359 degres?*" (2008 : 77). Adepte du ballet et fervente de danse en général, Hadid s'intéresse aux mouvements du corps dans l'espace. "*I want spaces that are not closed, that have no predetermined orientation, that allow many flows and stimulate movement*" (*ibid.*: 2008 : 79).

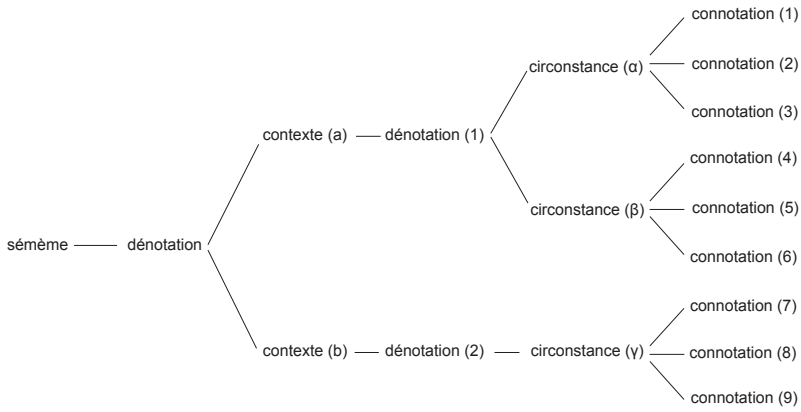
De ce point de vue, le théâtre et la danse sont riches d'enseignement. Gehry a construit à la Galerie Serpentine à Londres un pavillon qui est une pure scène de théâtre ouverte sur tous ses côtés. Les acteurs sont les visiteurs. Que font les enfants quand ils explorent un espace, et qu'ils traversent un pont ? Ils marchent, ils courent, ils dansent. Il

est certain que la danse se produit dans le temps et dans l’espace et qu’elle appartient à la sphère du poétique. La danse est spontanéité et le danseur se met en relation avec le mur, la terre et le ciel. Danser a à voir avec l’habileté de maintenir l’équilibre du corps en mouvement. Le corps qui prend le ciel comme point d’appui. Il défie la loi de la gravité. Le bâti meut le corps horizontalement, mais le parcours possède aussi son axe vertical. De la même manière, la danse maintient le corps dans l’axe haut/bas en relation avec la lumière.

La danse tend à abolir les murs et à modifier la notion de distance. En créant la proximité, elle est susceptible d’intégrer le lointain du “là-bas” dans sa ronde, grâce au mouvement que créent les bras dans les directions cardinales et l’axe de la verticalité. La danse est une extension du corps, comme le bâti, sauf que les relations qu’elle établit sont plus libres. De son coté, l’architecture actuelle fait place à l’événement en ouvrant ses espaces. Les murs sont détournés de leur fonction, déconstruits, comme l’a montré le collectif EKIP avec son projet “Les voisins” à Gatineau, au Québec : le mur, qui sert à séparer les lignes de propriétés, devient ajouré, fenestré, ouvert; il s’épaissit pour créer un lieu de rencontre et de partage, instaurant entre voisins un mode relationnel familial. On assiste ainsi à une architecture éphémère qui, par le travail des formes matérielles, s’articule et s’incarne dans des événements grâce à la participation des usagers.

Photo 2 - [Les voisins] par le Collectif EKIP, Exposition “Cohabitation... commune mesure”, AXENÉO7, Gatineau, Québec, Canada, 2004. Crédit photographique : Nicolas Marier.

Annexe 1 - Analyse componentielle



Bibliographie

AGIER, M. (2009) *Esquisses d'une anthropologie de la ville. Lieux, situations, mouvements*. Louvain-La-Neuve : Bruylant-Academia.

ANDO, T. (1996) "Toward New Horizons in Architecture". In *Theorizing A New Agenda for Architecture*. K. Nesbitt (Éd.). New York : Princeton Architectural Press.

BOGNAR, B. (2001) *Hiroshi Hara*. Chichester (UK) : Wiley-Academy.

BOULEKBACHE-MAZOUZ, H. (2014) *Communiquer la ville : Tracer l'urbain*. Villemeuve d'Ascq : Septentrion.

CHING, F. D. K. (2007) *Architecture. Form, Space, and Order*. Third edition. Hoboken (New Jersey) : John Wiley & Sons.

COATES, N. (2012) *Narrative Architecture*. Chichester (West Sussex) : Wiley.

COLLET, H. & CHENG WING F. (2011) *Basho : maître de haïku*. Paris : Albin Michel.

ECO, U. (1972) "A Componential Analysis of the Architectural Sign /Column/." In *Semiotica* (5) 2 : 97-117.

_____. (1979) *A Theory of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press.

_____. (1988) *Le signe*. Bruxelles : Labor.

FURUYAMA, M. (2006) *Ando*. Köln : Taschen.

HEIDEGGER, M. (1958) *Essais et conférences*. A. Préau (Trad.). Paris : Gallimard.

HOWE, J.-M. (2003 [1992]) *Itinéraire spirituel*. B. Boulmer (Trad.). Oka : Abbaye cistercienne Notre-Dame-du-Lac.

HAMMAD, M. (2006) *Lire l'espace, comprendre l'architecture. Essais sémiotiques*. Limoges/Paris : Pulim/Geuthner.

HUSSERL, E. (1962) *Recherches logiques*. H. Élie (Trad.). Tome Second. Paris : PUF.

KANT, E. (1975 [1944]) *Critique de la raison pure*. A. Tremesaygues et B. Pacaud (Trad.). Paris : PUF.

KINDAICHI, H. (1978) *The Japanese Language*. Rutland (U.S.A) and Tokyo : Tuttle.

LEVY, A. (2008) "Sémiotique de l'architecture." In *ACTES SÉMIOTIQUES*. 111. http://epublications.unilim.fr/revues/as/2993. (visité, 29 novembre 2016)

LITZLER, P. (2009) *Desseins narratifs de l’architecture*. Paris : l’Harmattan.
MAQUET, Ch. (1936) *Dictionnaire analogique*. Paris : Larousse.
MORSE, E.S. (1961 [1886]) *Japanese Homes and their Surroundings*. New York : Dover.
NISHI, K, & K. HOZUMI. (1985) *What is Japanese Architecture?* Tokyo : Kodansha.
NITSCHKE, G. (2003) *Le jardin japonais : Angle droit et forme naturelle*. Wolf Fruhtrunk (Trad.). Köln : Taschen.
NÖTH, W. (1990) *Handbook of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press.
O’GRADY, W. & M. DOBROVOLSKY (Éds.) (1996) *Contemporary Linguistic Analysis*. Third Edition. Toronto : Copp Clark.
PÉRÉ-CHRISTIN, É. (2001) *Le Mur : Un itinéraire architectural*. Paris : Alternatives.
RASMUSSEN, S. E. (1962 [1959]) *Experiencing Architecture*. Cambridge : MIT Press.
RAUTERBERG, H. (2008) *Talking Architecture. Interviews with Architects*. Munich : Prestel.
SCHUMACHER, P. (2004) *Digital Hadid*. Basel : Birkhäuser.
TODOROV, T. (2001) *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil.
ZEVI, B. (1991 [1981]) *Langage moderne de l’architecture*. Paris : Dunod.

Résumé

Les architectes parlent le langage spécialisé enseigné dans les écoles d’architecture, allant des catégories descriptives aux plans et devis. Ils se servent de typologies permettant de classer les divers éléments et leur mise en forme dans de nouvelles catégories descriptives qui sont, celles-là, porteuses de sens, par exemple les ouvertures. Nous suggérons que les thèmes de l’ouvert et du fermé que nous posons en termes architecturaux de “passage” et de “séjour” constituent des unités de signification de nature complexe, ou “sémèmes”. Les signes /passage/ et /séjour/ peuvent être des équivalents de la phrase étudiée en linguistique, et ainsi constituer des thèmes narratifs.

Par analogie aux unités minimales de signes que sont les phonèmes, nous appelons nos unités de même valeur “archèmes”. Par analogie aux morphèmes, nous appelons du nom de “chorèmes” les sèmes qui ont une signification spécifique de nature architecturale. Plus avant, /passage/ et /séjour/ constituent des sémèmes qui contrastent ou s’opposent, faisant ainsi partie du répertoire sémique de l’architecture. Le thème du passage devient dominant dans l’architecture contemporaine avec Hadid, Hara et Gehry. Les édifices permettent à l’utilisateur de vivre plus librement son histoire dans une occupation personnelle de l’espace. Celui-ci devient un allié lui permettant de se raconter. Ainsi, le passage, dans une nouvelle articulation avec le séjour, montre une nouvelle manière d’habiter.

Mots-clés : séjour; passage; archème; chorème.

Abstract

Architects use a specialized language that is taught in schools of architecture and includes various descriptive categories, plans and architectural estimates. They use typologies with which to classify various architectural elements and their formal designs in new and meaningful descriptive categories, such as those that concern “openings”. We contend that the themes of “openness” and “closeness”, which we concieve architecturally as “passage” and “living” form complex unit of signification or “sememes”. Spatial displacements and limits are indicated by semantic markers that manifest themselves in more or less prominent fashion. The sign/passage/ and /living/ can then be seen as equivalents to the large syntagmatic forms studied by

linguistic, such as the sentence and may form narrative themes.

By analogy with the minimal distinctive units linguists call “phonemes”, we call the minimal units of architecture “archemes”. “Choremes”, on the other hand, correspond to “morphemes” as they are semes endowed with a specific architectural meaning. /Passage/ and /living/ thus constitute distinct and opposing semiotic categories with the semic or semantic repertoire of architecture. The theme of the passage starts to dominate contemporary architecture with the works of Hadid, Hara and Gehry. Their buildings enable those who circulate within them to create more freely personal narratives of their own. Thus, as it develops a new relation with the living, the passage now offers a new way of dwelling.

Keywords : Living; Passage; Archeme; Choreme.

NICOLAS MARIER détient une maîtrise en architecture de l’Université de Montréal. Il travaille actuellement comme architecte et chargé de projet à la Société d’habitation et de développement de Montréal [SHDM]. Depuis 2006, il collabore régulièrement avec Kollectif.net, lieu de diffusion architecturale au Québec, et membre du Comité des concours de l’Ordre des architectes du Québec. Il a une expérience d’enseignement au secondaire professionnel, au CÉGEP et à l’université de Montréal. Il est régulièrement invité comme expert-conseil dans les écoles d’architecture et de design, et aussi à participer à des tables rondes de réflexion, des jurys de concours et des panels stratégiques en développement immobilier et urbain. Depuis une dizaine d’années, il s’est investi avec le collectif EKIP dans de multiples projets jouant sur les frontières entre les disciplines de l’aménagement : architecture, design industriel, paysage, urbanisme.

CAROLLE GAGNON détient une licence ès lettres de l’Université de Paris-Sorbonne, une maîtrise en histoire de l’art ainsi qu’un doctorat en philosophie de l’Université Laval. Elle est professeure émérite au département de philosophie de l’Université Laurentienne. Elle a publié de nombreux travaux sur la sémiotique dans *Semiotica*, *RS/SI* et dans plusieurs ouvrages collectifs.