

MARIE-CLAUDE LETOURNEAU (Québec)

**L'Architecture aujourd'hui est-elle encore un art ?
Considérations théoriques et implications éthiques**

**Is Architecture Today Still an Art?
Theoretical Considerations and Ethical Consequences**

Abstract

Architecture has been proposing, for many decades now, more and more spectacular buildings. This could lead to believe that architecture has reached the top of its art. But this question requires first to define art in general, and also the authentic art of architecture. For this purpose, we will use a Bergsonian methodology in order to unveil in an unprecedented way the two different natures of art. The first nature, "ephemeral art", will be analyzed as an artistic performance, which is powered by the creative gesture. The second nature, "persistent art", relies on durable productions. Using a multidisciplinary approach, we will create links between the two natures of art and German musicology: "pathogenic" and "logogenic" architectural productions will be presented to validate if architecture respects its own profound nature. We will finally analyze the modern paradigm of occidental "oculocentric" way of creating with its lack of hermeneutic substance and, thus, its important ethical consequences.

Keywords: Henri Bergson, Henry Lefebvre, philosophy, architecture, theory of art, hermeneutics, ethics

L'architecture proposée depuis quelques décennies tend à rompre avec les codes conventionnels architecturaux, proposant des bâtiments toujours plus spectaculaires. Ce type d'architecture, ne laissant personne indifférent, peut être entrevu comme une discipline ayant atteint l'apogée de son art. Or, afin d'évaluer si les créations des "starchitectes"¹ relè-

¹ Certains auteurs utilisent l'expression "star-architectes", que nous conserverons dans les citations concernées. Pour notre part, nous préférons le mot-valise "starchitectes".

vent effectivement de l'art, il importe de définir l'art en général, mais, surtout de circonscrire spécifiquement l'art de l'architecture.

Pour ce faire, après avoir brièvement défini notre conception de l'art, nous établirons les deux particularités propres à la discipline architecturale. Cela nous permettra par la suite de distinguer, à l'aide de la méthode bergsonienne, deux natures présentes dans l'art. Nous dresserons un parallèle entre ces deux natures et les qualificatifs issus de la musicologie allemande consistant à qualifier une œuvre de "logogénique" ou de "pathogénique". Ces considérations théoriques nous permettront non seulement de relier ces distinctions à l'art de l'architecture, mais également d'en mieux comprendre certaines dérives, voire d'en dresser les implications éthiques.

Qu'est-ce que l'art ?

La question consistant à se demander si l'architecture doit être considérée en tant qu'art est loin d'être nouvelle. En effet, comme le rappelle Philippe Bonnin dans l'article "L'émergence d'une anthropologie sociale de l'espace" : "Certes, l'architecture fut jadis un art 'total', il y a bientôt mille ans" (Bonnin 2007, 26). Cet art a certainement évolué, mais c'est tout de même dans une lignée séculaire de réflexion sur la théorie de l'art architectural que nous nous inscrivons.

À l'instar du *Dictionnaire de la langue philosophique*, nous nous appuyons d'abord sur cette description concise, qui résume parfaitement notre propos : l'art, dont l'origine latine *ars, artis*, est apparentée au grec *artuein*, "arranger, disposer", fait référence à une "manière d'être ou d'agir" (Foulquié et Saint-Jean 1962, "Art", 47). Selon qu'il s'agisse d'être ou d'agir, nous verrons plus loin que l'art peut prendre deux directions qu'il importe de distinguer.

L'art, en tant que création humaine, implique une forme de production qui nécessite le recours à la sensibilité esthétique : Bergson, dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, affirme que "l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer" (Bergson 2001, 14).

Dans cette perspective, l'art peut être opposé à la science. L'expérience artistique, complexe et unifiée, ne peut en effet que trancher avec une vision scientifique et purement rationnelle de l'existence :

While science aims at a simplification of the world by breaking it down into distinct objects, by classifying them, by making concepts and by identifying patterns and rules

that govern the relationships between the objects, artistic experience aims at complexity, wholeness and emotional intensity of experience. While there is clear self-consciousness in aesthetic experience there is not the emotionally detached eye², which is the hallmark of conceiving. Instead, balancing closeness and distance, aesthetic experience echoes the original immersion into the world, giving rise to an emotionally intensive experience. (Hohr 2011, 105-106)

L'art implique donc une vision d'unité, atteinte par une expérience immersive du monde et se voulant intense sur le plan émotionnel. Ces composantes se retrouvent dans le rapport possible avec l'œuvre architecturale. C'est ce que prône l'architecte américain Robert Venturi, dans ce passage de son inspirant ouvrage *De l'ambiguïté en Architecture*³ :

Une architecture fondée sur la complexité et l'ajustement ne renonce pas au tout. J'attribue en effet une importance particulière à la création d'un tout parce que ce tout est difficile à réaliser. Et le but que je privilégie est celui de l'unité plutôt que celui de la simplicité dans un art 'dont... la vérité (est) dans sa totalité'. (Venturi 1971, 90).

La totalité, évoquée par Gertrude Stein citée en fin de passage, concurrence avec une simplification outrancière, qui met en péril l'architecture en tant qu'art, notamment par des propositions reproductives standardisées, comme nous le verrons plus loin.

Avant de préciser en quoi l'art, d'une manière générale, nous semble pouvoir prendre deux directions distinctes, nous présenterons d'abord les caractéristiques, binaires elles aussi, qui sont le propre de l'architecture.

Les deux particularités de l'art architectural

L'architecture tranche avec de nombreux autres arts, pour lesquels un seul aspect essentiel (voire quelques-uns) sont sollicités dans le processus créateur : sonorité pour la musique, mouvement pour la danse, espace graphique en deux dimensions pour le dessin ou la peinture, matériaux et aspect tridimensionnel pour la sculpture, etc. Comme le mentionne Xavier Bonnaud dans "L'expérience de l'architecture et son potentiel d'ancrages", dans une liste qui peut sembler infinie :

² Nous verrons le rôle de l'œil plus loin.

³ Notez la majuscule, évoquant justement l'importance de la discipline, envisagée comme art.

Observant ainsi le vécu corporel initié par certaines architectures, on remarque que cette forme d'art, plus que d'autres, engage et assemble un très grand nombre de dimensions sensorielles. La lumière et l'ombre, les transparences et les profondeurs, les phénomènes colorés, l'univers sourd, silencieux ou animé, les odeurs d'humidité, de cuisine, de corps, le contact des matières et des textures, le grain des sols, leur adhérence aux pas, le frôlement des parois, l'alignement et la cadence des éléments porteurs, le calme ou l'agitation du paysage alentour, la chaleur ou le frais des parois, les mouvements de l'air, l'exposition à la vastitude, au vide, le jeu des espaces imbriqués, les relations d'échelles, le dialogue avec la taille de notre corps, les jeux d'ouverture et de fermeture, la relation entre l'horizon et le proche, la cohabitation avec les bruissements des végétaux, la présence sonore des animaux sont autant d'éléments qui participent de manière simultanée à la découverte et à l'appréciation d'un lieu. (Bonnaud 2018, 8-9)

Parmi ces composantes, se déploie un domaine dont l'univers est d'une richesse incomparable. Mais contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas tant par rapport aux stimuli extrêmement variés qu'il est possible de vivre en architecture que se trouve une des particularités de cet art. En effet, certaines pratiques artistiques modernes tendent déjà à intégrer plusieurs facultés sensorielles dans leurs propositions. Cela est donc une *caractéristique* de l'architecture, sans en constituer une *spécificité* (ou une *particularité*).

Ainsi, les spécificités de l'architecture se rencontrent plutôt à deux autres niveaux : la présence essentielle de celui qui participe à cette forme d'art, de même que le caractère impératif du *monde* qui entoure l'œuvre architecturale.

En tant qu'art en trois dimensions, comme il en va de la sculpture, l'architecture a ceci de particulier qu'elle permet la navigation à l'intérieur de l'œuvre. Ce faisant, le contemplateur participe pleinement à l'expérience esthétique ; il serait même possible d'affirmer qu'il la fonde. Sans son concours, il ne s'agit plus d'architecture, mais de simples constructions en trois dimensions, comme celles que l'on retrouve dans les œuvres miniaturisées. L'importance de la dimension humaine, intégrée à même l'œuvre architecturale, est constatée par l'architecte italien Bruno Zevi, dans l'ouvrage *Apprendre à voir l'architecture*. Il la dénomme espace interne : "Mais une construction n'est pas la somme des largeurs, des longueurs et des hauteurs de ses divers éléments ; elle est l'ensemble des mesures du vide, de l'espace interne dans lequel les hommes marchent et vivent" (Zevi 1984, 11).

Ce "rapport au vide" serait le propre des architectes, qui créent des formes et érigent murs et façades, mais avant tout en vue de l'espace *libre* ainsi généré. Une œuvre architec-

turale pleine perdrait effectivement tout son attrait s'il devenait impossible d'y pénétrer ; il s'agirait alors simplement de sculpture. Cette nécessité d'ouverture physique de l'œuvre architecturale n'est pas présente dans les autres arts, comme la sculpture que nous avons déjà nommée, ou encore la peinture. C'est ce que constate Bruno Zevi : "Mais en architecture, le phénomène est tout autre : c'est l'homme qui, se déplaçant dans l'édifice, le regardant sous des points de vue successifs, crée lui-même, pour ainsi dire, la quatrième dimension, et donne à l'espace sa réalité intégrale" (Zevi 1984, 15). Une *quatrième dimension*, humaine, garante du fait architectural, voire d'une architectonique. Zevi envisage effectivement que l'objet de sa description rende toujours possible une forme d'art architectonique "total", tranchant nettement avec plusieurs disciplines artistiques : "L'espace interne, cet espace qui [...] ne peut être complètement représenté d'aucune manière, qui ne peut être appris ni 'vécu', sinon par l'expérience directe, est l'élément fondamental du fait architectonique" (Zevi 1984, 11). En architecture, le "récepteur" prend part à l'expérience dans une mesure inégalable. Cela engage aussi son rôle dans le jugement esthétique possible d'une œuvre vécue en toute subjectivité :

La définition la plus juste que l'on puisse donner aujourd'hui de l'architecture est celle qui tient compte de "l'espace interne". Sera belle celle dont l'espace interne nous attire, nous élève, nous subjugué spirituellement ; sera laide celle dont "l'espace interne" nous fatigue ou nous repousse.

Mais le point fondamental est que tout ce qui ne possède pas d'espace interne n'est pas de l'architecture. (Zevi 1984, 15-16)

Une particularité non seulement propre à l'architecture, mais également essentielle à cet art, selon Bruno Zevi. Cela implique que l'œuvre architecturale ne puisse être admirée à distance ou appréciée simplement sur papier : dans le cas contraire, une dimension essentielle aura été sacrifiée. Il ne serait alors plus tout à fait question d'architecture en tant qu'art.

L'architecture n'est cependant pas uniquement le fait d'une quatrième dimension humaine. Une autre particularité qui lui est propre est décrite par Martin Heidegger dans *De l'origine de l'œuvre d'art*⁴. Heidegger y explique, en effet, comment la mise en scène des

⁴ Pour des raisons de commodité, la référence à laquelle nous aurons recours chaque fois concernant cette source est la "première version" de Heidegger, soit sa conférence prononcée en allemand le 13

œuvres d'art, notamment au sein de musées (leur *installation* muséale), inclut ce qui les entoure, à savoir leur *monde*. Les objets d'art diffèrent en cela des autres objets, pour lesquels il est plutôt question d'*environnement* : "La pierre n'a pas de monde ; et pas d'avantage [*sic*] la plante, ni même l'animal : celui-ci a seulement la pression voilée d'un environnement où il s'insère [...]" (Heidegger 1935, 35). En s'insérant, les autres objets ou éléments n'intègrent pas complètement leur environnement. Certes, ils en font partie, mais de manière que l'on devine extérieure et indépendante.

La situation est donc toute autre en ce qui a trait aux objets d'art. Lors de leur installation, il importe de prendre en considération ce *monde*, comme le précise le philosophe allemand : "Tandis qu'une œuvre est œuvre, elle porte un monde à son émergence ouverte. L'installation d'un monde — que nous appelons l'installation tout court — est le premier trait essentiel dans l'être-œuvre de l'œuvre [...]" (Heidegger 1935, 35). L'essence même de l'œuvre (son "être-œuvre") est donc reliée au *monde* qui lui est inhérent. Autrement dit, une œuvre d'art sans la considération du *monde* qui l'entoure n'est plus tout à fait une œuvre d'art.

En architecture, ce *monde* est absolument *constitutif* de l'œuvre d'art : une création architecturale happe avec elle le monde qui l'entoure pour le faire sien. Elle se fonde sur cet extérieur qui la constitue et avec lequel elle entretient un fort lien d'interdépendance. De nombreux bâtiments standardisés, notamment, peuvent être conçus sans considérer ce monde. Il s'agit alors d'édifices, de simples constructions auxquels on a retiré un principe esthétique essentiel en architecture : une œuvre d'art architecturale est toujours déjà *installée* en son site. Elle ne pourrait être transposée dans un autre monde sans s'en voir radicalement changée. Elle doit être visitée et vécue dans son milieu, qu'elle fonde comme il la fonde. Autrement, il n'est plus question d'œuvre architecturale. Nous reviendrons sur ce point.

Maintenant que nous avons circonscrit les deux spécificités de l'art architectural, à savoir l'espace interne et la co-appartenance à un monde, il importe de préciser comment nous envisageons les deux directions pouvant être prises par l'art. Cela nous permettra d'analyser de quelle manière ces deux natures, propres à l'art d'une manière générale, peuvent toucher l'architecture.

Les deux natures de l'art

Nous avons priorisé une définition de l'art en tant que "manière d'être ou d'agir". Ces deux possibilités, distinctes, nous permettent de camper la position inédite que nous souhaitons défendre en regard de notre théorisation de l'art. Sans avoir la prétention de concurrencer les penseurs et théoriciens de l'art ayant approfondi ce champ de recherche avant nous, nous tâcherons d'élargir le sujet en le bonifiant par un apport, à plusieurs égards, tout à fait singulier.

Parler *de l'art* implique la reconnaissance d'une seule grande catégorie, au sein de laquelle se retrouvent de nombreuses disciplines. Cette manière d'envisager la question nous semble trop englobante : considérer *l'art* en revient à lui attribuer une seule nature. Or, nous considérons que l'art possède deux natures distinctes ; nous souhaitons établir "ces arts", dont on constate aussi la présence en architecture.

Pour ce faire, nous avons recours à la méthode dualiste du philosophe Henri Bergson⁵, qui consiste à distinguer les éléments en termes de différence de nature. Les éléments ayant la même nature peuvent différer selon certains degrés : la *force* avec laquelle ils sont constitués détermine ce degré. Ils participent cependant de la même essence ; dans les deux cas, il s'agit du même élément⁶. Cette différence de degré peut néanmoins se transformer en différence de nature, lorsque l'élément est poussé à une extrémité telle qu'il change de forme et transforme sa substance⁷. Deux éléments ayant une nature distincte doivent être départagés : ils ne procèdent pas des mêmes principes, leur essence profonde diffère.

Par rapport au domaine artistique, les théories de l'art se sont le plus souvent attaché à trouver ce qui, entre les disciplines, permettait de dégager des principes généraux communs. Bien qu'il soit arrivé qu'on départage certaines catégories⁸, les grandes distinctions établies font référence aux *modalités* de l'art ou à d'autres caractéristiques permettant d'en

⁵ Est-il pertinent de rappeler ici que Bergson, avant tout philosophe, a été élu à l'Académie Française en 1916 et a obtenu en 1927 le prix Nobel de littérature ? Cela, sans doute pour la sensibilité et la beauté de son art littéraire.

⁶ Pensons à un fruit encore un peu vert (degré de mûrissement inférieur) et à un fruit plus mûr, par exemple.

⁷ Dans ce cas, il s'agirait d'un fruit ayant pourri : d'une nature saine en train d'éclorre, il devient impropre à la consommation.

⁸ Comme, au Moyen Âge, les sept arts libéraux.

établir une quelconque parenté. Ce faisant, les théoriciens ont éludé la question de savoir s'il était toujours question de la même *nature* d'art en présence.

Les manières "d'être ou d'agir" propres à l'art nous permettent d'en développer deux natures distinctes. La première nature, en tant que "manière d'être", consiste pour le spectateur à ressentir l'art et, pour l'artiste, à faire vivre une expérience esthétique, au sens d'une performance singulière. Cette nature d'art relève de ce que nous dénommons "art éphémère". Cet art se concentre sur le geste créateur, l'acte de création lui-même étant ce qui importe, ce qui est recherché. L'art éphémère permet au spectateur d'*être* touché, d'*être* subjugué, d'*être* consterné ou troublé. Pour l'artiste, il est question d'*être* pleinement présent à ce qu'il fait ; l'on peut constater le déploiement d'un savoir-faire spontané. L'improvisation et la fraîcheur de ce type d'art impliquent aussi son unicité : l'art éphémère fait vivre quelque chose d'unique, qui ne pourra être expérimenté de nouveau à l'identique. Toute possibilité de reproduction est donc impossible en regard de l'art éphémère. De plus, en exprimant sa créativité si spontanément, l'artiste crée quelque chose dont la part la plus importante relève de l'invisible.

Plusieurs arts ne sont pas considérés comme tels car ils participent essentiellement de cette forme artistique. N'ayant pas toujours d'*œuvre* proprement dite à proposer, ils constituent des arts évanescents, dont la substance artistique est beaucoup plus difficilement perçue. L'on constate cependant pour ces artistes le don de coïncider avec le public, une facilité à s'inscrire dans un temps pleinement vécu, une intuition vivement sollicitée, qui participe presque d'une forme de connaissance. Cela correspond à la *durée* bergsonienne, qui permet de vivre une expérience imprimant des sentiments esthétiques durables. Bergson en fait état dans *L'Évolution créatrice* : "La durée réelle est celle qui mord sur les choses et qui y laisse l'empreinte de sa dent" (Bergson 2001, 533). Certains domaines favorisent naturellement les productions artistiques éphémères. Parmi ceux-ci, nous retrouvons les disciplines impliquant le spectacle ou une mise en scène : le théâtre, le cirque, le chant, la danse ou même l'humour. Cela peut également toucher des domaines plus larges, qui induisent le recours à une création de haute qualité esthétique, voire de haute intensité émotionnelle : l'art culinaire, le sport, et même, l'art de la pédagogie⁹.

⁹ À propos du "pédagogue artiste éphémère", voir notre analyse dans "Henri Bergson et l'éducation : la dimension non-rationnelle de la connaissance inscrite dans la durée" (Létourneau 2009).

La modernité nous a habitués, pour certains domaines, à pouvoir voir et revoir ces *performances* et à nous bercer dans l'illusion que l'expérience vécue demeurerait de même nature. L'on oublie alors que le propre de ce type d'art est de permettre le contact avec une expérience esthétique unique, qui nécessite que l'on y prenne part, que l'on soit présent au moment où ce déploiement artistique a lieu. Certains "pseudo-artistes", utilisant des procédés fallacieux (comme la post-synchronisation remplaçant le chanteur réel), évacuent tout risque dans leur performance, mais aussi l'aspect éphémère de leur pratique, par le recours à des supports durables¹⁰. Pour autant qu'il soit nécessaire de le préciser, écouter en direct Luciano Pavarotti alors qu'il était sur scène ne peut en aucune commune mesure correspondre à écouter son enregistrement posthume en différé. Notre mode de vie contemporain nous a tellement familiarisés avec ce genre de pratique qu'il est aisé de perdre de vue en quoi l'expérience d'un art éphémère vécu directement est incomparable à toute forme de *mimésis*. Cela, couplé au règne de l'apparence qui sévit si âprement fait en sorte que la facticité finit par être érigée en norme.

Si l'art éphémère s'adjoint aussi difficilement un support durable, c'est que cela doit être le propre de l'art "persistant". Cette autre nature présente dans l'art, par essence, vise à la production d'objets d'art, à la création d'œuvres qui ont vocation à durer. L'artiste persistant crée des traces pérennes, par sa manière "d'agir". Alvar Aalto, cité par Bonnaud, parle de "l'essence-verbe" de l'expérience architecturale, qui est avant tout "de nature active" (Bonnaud 2018, 10). Il en va de même de la matérialité manifeste de ces objets d'art. Cela permet de les contempler, de les toucher, de les observer. Plusieurs disciplines facilement reconnues comme étant *artistiques* participent d'une nature persistante : la peinture, la sculpture, les œuvres littéraires, etc.

Les deux natures de l'art ne sont cependant pas *exclusives*, puisqu'il est possible qu'elles soient toutes deux présentes dans un même objet artistique. En effet, lorsque le contenu d'une œuvre persistante est réactivé, comme c'est le cas pour la poésie ou la musique, l'interprète est un artiste éphémère, alors que le créateur d'origine a produit une

¹⁰ Certaines pratiques artistiques peuvent cependant allier de manière adéquate les deux natures distinctes de l'art. Ainsi, la toile de Banksy "La petite fille au ballon" (ensuite renommée "L'amour est dans la poubelle" par l'artiste après son autodestruction), alors qu'elle était déchetée à l'heure même de sa vente aux enchères, permet de lier l'art éphémère de ce "geste" créateur (ou destructeur), vécu par la foule avec stupéfaction, et l'œuvre qui en perdure, conservant les stigmates de cette mise en scène.

forme d'art persistant. Dans la Suite pour violoncelle n° 1 de Bach, interprétée par Yo-Yo Ma, le premier est un artiste ayant légué un arrangement dont les traces témoignent d'un art *persistant*, alors que le second met à profit ces traces pour en tirer une "performance" *éphémère*.

Il s'agit donc de savoir si l'architecture, en tant qu'art, relève d'un art éphémère ou d'un art persistant. Considérant les matériaux durables utilisés et le fait que les bâtiments soient voués à durer dans le temps, il serait simple de miser sur la nature persistante de cet art. Cependant, l'on constate aussi la prégnance de gestes créateurs¹¹, d'idées par la suite mises en forme, qui nuancent et compliquent largement l'analyse qui peut être faite d'une œuvre architecturale. Selon le type de production architecturale proposée, l'une ou l'autre nature de l'art (voire les deux) peuvent être en présence dans l'œuvre. Nous verrons dans quelle mesure cela peut être le cas et de quelle manière cela influence l'art architectural.

Productions pathogéniques ou logogéniques et paradigme occulocentré

Dans *Éléments de rythmanalyse : Introduction à la connaissance des rythmes*, Henri Lefebvre présente deux concepts puisés à même la musicologie allemande et qui s'avèrent particulièrement pertinents pour illustrer les deux natures de l'art distinguées précédemment. Lefebvre décrit en effet la composition de type "logogénique" et présente son opposé, à savoir celle de type "pathogénique". D'emblée, l'analyse morphologique des termes nous permet de préciser qu'une production *logogénique* fait appel au *logos*, soit la "parole" (ou la rationalité, la logique), bref, le *sens*, comme nous le verrons plus loin. La production *pathogénique*, quant à elle, est le fait d'un *pathos* empreint d'émotion, de sensations (parfois douloureuses, par ailleurs). C'est ce que confirme Lefebvre : "le logogénique produit du sens et le pathogénique de l'émotion" (Lefebvre 1992, 81).

En proposant des créations architecturales qui misent sur l'inattendu, de nombreux architectes célèbres sont glorifiés pour ces productions artistiques "nouveau-genre", qui rompent avec les codes et conventions bien connus. De telles constructions peuvent alors participer d'une forme d'art, puisqu'elles relèvent d'un processus créateur et démontrent des caractéristiques esthétiques manifestes. C'est probablement pour cela que l'on associe

¹¹ Qui sont le propre, d'ailleurs, de la plupart des arts. Il s'agit cependant de voir à quel point leur importance dans le processus de création en fait des pratiques éphémères.

plus facilement ces productions à de l'art architectural (pour certains, d'ailleurs, le seul qui vaille). L'idée pathogénique qu'elles mettent de l'avant est un geste créateur éphémère qui pourrait très bien demeurer à l'état d'idées, voire de maquettes ou d'illustrations. Mais nous avons bien vu que l'architecture est plus que cela. Les spécificités de l'art architectural interdisent qu'on le range dans une expérience aussi réduite.

Les bâtiments des "starchitectes" sont en effet conçus essentiellement sur le mode de l'émotion. Ils misent sur l'affect, sur l'expérience ressentie lorsque l'on est en contact avec l'œuvre pour la première fois : l'on s'extasiera sur ses qualités plastiques. L'œuvre aura alors un effet prégnant, mais qui tendra nécessairement à s'atténuer dans le temps. L'œuvre pathogénique est le propre de l'art éphémère, car elle mise sur la qualité et l'intensité de l'instant vécu. Les qualités qu'elle présente sont difficilement réactivées, contrairement à celles d'une production logogénique. C'est ce dont rendent compte Jean-Louis Genard et Judith le Maire dans "Une architecture peut-elle être émotionnelle ?" lors du colloque genevois sur le sujet :

[R]épétons-le, l'émotion renvoie par nature à la subjectivité et à l'intériorité et surgit de la relation entre un sujet percevant et une architecture perçue, plutôt que de qualités que l'on pourrait considérer comme intrinsèques à l'architecture. Ce que révélerait de manière évidente le fait que, par exemple, les émotions *s'atténuent dans le temps* par rapport à un même objet, que nous pouvons d'ailleurs éprouver différemment lorsque nous le voyons dans telle ou telle circonstance. Ainsi, la surprise ressentie devant une architecture qui rompt avec un principe ou un style précédent, *s'efface par la force de l'habitude*.¹² (Genard et le Maire 2011, 22)

Il importe donc de prendre conscience du fait que les "qualités intrinsèques" de toute architecture, objectives et matérielles, n'en font pas automatiquement un art persistant. Une œuvre architecturale, si elle est conçue sur le mode pathogénique, relève de l'art éphémère, puisqu'elle sollicite l'affect, l'émotion. Elle est destinée au ressenti fugace, qui ne peut être le fait d'une exposition récurrente envisagée sur le long terme. C'est ce trait principal, pathogénique, qu'avait en vue Le Corbusier, dans sa célèbre citation "La construction, c'est fait pour tenir ; l'architecture, c'est pour émouvoir". Cela ne signifie pas que l'art persistant ne permette pas de vivre certaines émotions, bien au contraire. Mais elles ne sont pas

¹² C'est nous qui soulignons chaque fois.

l'essentiel de ce type d'expérience esthétique : il faut recourir à l'art persistant pour aller au-delà de la surprise ou d'un affect exacerbé.

À ce stade, nous avons laissé entrevoir la nature même de l'architecture en tant qu'art *authentique*. Bien que nombre de productions architecturales puissent être considérées comme "pathogéniques", et, partant, relèvent de l'art éphémère – et en particulier celles que la modernité a vu surgir de manière pratiquement institutionnalisée, comme nous le verrons –, cela ne signifie pas pour autant que l'architecture soit fondamentalement un art de cette nature.

En effet, les œuvres pathogéniques entraînent avec elles des limites importantes ; la substance qui serait le propre de l'art architectural serait plutôt présente au sein des productions logogéniques. C'est sans doute ce qui amène Alain Guiheux, dans *Le Grand espace commun : l'architecture transforme*, à décrier la tendance des "star-architectes" qui,

[f]ascinés par la production immédiate de l'objet, [...] perdent le souvenir des élaborations et autres narrations qui furent les leurs et celles de leurs prédécesseurs. Conçus sur le modèle du design d'objets, à contempler depuis le dehors, même quand on est dedans, ces bâtiments sont difficilement capables de conduire un récit au-delà de la découverte immédiate de l'objet. [...] Ce mouvement a conduit le plus souvent à une destruction de la dynamique créative auparavant immense des architectes [...]. (Guiheux 2017, 73-74)

La narration évoquée par Guiheux correspond directement à l'aspect "logogénique" d'une œuvre d'art. Transposé en architecture, le concept de la musicologie allemande permet d'évoquer les bâtiments qui misent sur la compréhension, par le contenu qu'elles proposent. Ce contenu peut très bien ne pas être en présence dans la production pathogénique, en particulier si elle a misé exclusivement sur l'effet à produire, au détriment d'un contenu narratif à véhiculer.

Les œuvres logogéniques contiendraient donc en propre la présence d'une analyse potentielle, rendue possible par un rapport approfondi avec la production architecturale. Une observation patiente et élaborée rendrait cette interprétation accessible. Cela correspond à notre acception de l'herméneutique, cet "art d'interpréter" (Foulquié et Saint-Jean 1962, "Herméneutique", 317) qui permet de conduire des analyses et d'apprécier la signification et la présence de contenus. L'aspect herméneutique d'une œuvre architecturale est ce *récit*, auquel fait référence Guiheux, et qui nous permet de déchiffrer l'œuvre produite. Cette dernière peut être approfondie, car elle a "quelque chose à dire". Ce n'est malheureu-

sement pas le cas des productions pathogéniques¹³, qui, globalement, dévoilent l'ensemble de ce qu'elles ont à proposer au premier regard.

Considérant les deux spécificités de l'architecture, à savoir la présence essentielle de l'homme au sein du bâtiment et la co-appartenance de l'œuvre architecturale et de son *monde*, l'édification de bâtiments significatifs sur le plan herméneutique semble cruciale.

En ce qui a trait à la première particularité, l'observateur des œuvres architecturales, nous l'avons présenté précédemment, doit pouvoir s'y insérer, s'y mouvoir, y prendre part. Au contraire de cela, les productions pathogéniques sont conçues pour "être vues". Xavier Bonnaud, dans "L'expérience de l'architecture et son potentiel d'ancrages", évoque l'ouvrage publié en 2005 par l'architecte finlandais Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the skin, architecture and the senses*, qui présente ce paradigme d'une expérience occidentale "occulocentrée". La prédominance accordée à la vue sur les autres sens n'est pas nouvelle, Héraclite exprimant déjà au V^e siècle avant Jésus-Christ la préséance accordée à l'œil : "les yeux sont de plus fidèles outils que les oreilles pour témoigner de la réalité". Mais cet état de fait millénaire implique avec lui des limites importantes, aux conséquences dangereuses. En ne misant que sur la vue comme sens légitime, l'homme s'enferme dans une étroitesse épistémologique manifeste : il s'attarde aux connaissances de manière exclusivement visuelle. Cela provoque une perte d'intérêt généralisée pour les autres sens ; cette perte d'acuité entraîne avec elle une moins grande richesse sensorielle.

Bonnaud décrit les conséquences funestes de "cet emballement excessif dans le visible" (Bonnaud 2018, 10). En effet, l'œil implique un détachement qui tient à distance l'œuvre et prive l'observateur de ce lien qu'il peut créer avec l'œuvre architecturale. Cela ne permet pas de tenir compte de la quatrième dimension de l'espace interne, qui est pourtant le propre de cet art.

En ce qui concerne la deuxième particularité, qui a trait au *monde* de l'œuvre et qui se veut constitutif de l'architecture, l'on peut considérer qu'il a été évacué par la forme pathogénique : en mettant l'accent sur son *extraordinaire physionomie*, le bâtiment donne l'illusion de se suffire à lui-même. Le *monde* dont doit participer l'œuvre n'a parfois pas été

¹³ Il importe évidemment de nuancer : une œuvre pathogénique ne signifie pas automatiquement une absence totale de contenu herméneutique. Cependant, si un contenu interprétable est en présence, c'est que l'œuvre possède aussi des caractéristiques logogéniques. Or, comme le mentionne Guiheux, un bâtiment misant sur l'effet a rarement autre chose à proposer au-delà de son "apparente apparence".

pris en compte, ou devient simplement éclipsé par une majesté écrasante qui, par sa trop grande lumière, projette son ombre sur tout ce qui l'entoure. Cela est le propre d'une modernité dont le rapport au monde, désormais globalisé, est aussi superficiellement instantané. Hubbard et Kitchin, dans *Key Thinkers on Space and Place*, le résumant parfaitement : "image is everything" (Hubbard et Kitchin 2011, 10).

En somme, nous pouvons dire qu'un bâtiment pathogénique, qui procède de l'art éphémère en misant sur l'effet, *impose* à l'art persistant et logogénique de l'architecture *une nature qui n'est pas la sienne* (ou qui est incontestablement incomplète si elle est la seule en présence).

Vers une perte complète de substance artistique

Pis encore que ces productions oculocentrées, qui impliquent le recours à l'art d'une nature opposée à celle fondamentalement en cause en architecture, se retrouvent des bâtiments en perte complète d'essence artistique. L'art est quelque chose qui doit être maintenu vivant ; il a une nature dynamique. Nous avons effectivement vu qu'il réfère à une création unique et totale, qui nécessite une forme d'originalité. Dans le cas contraire, son antonyme, à savoir ce qui est "in-ers" (c'est-à-dire sans "ars" : sans art) "n'agit pas, [il est] inerte" (Foulquié et Saint-Jean 1962, 47).

C'est ce qui se produit lors de commandes standardisées auxquelles il manque toute possibilité d'interprétation : "Quelle histoire nous raconte la pyramide d'Herzog et De Meuron, sinon que dans l'aplatissement elle est devenue une grande signalétique publicitaire (ce qui cette fois la justifie) ?" (Guiheux 2017, 76). Une absence d'histoire qui nuit à l'aspect logogénique que nous devrions (et aimerions) retrouver dans les bâtiments architecturaux *propres* à l'art architectural persistant.

L'on comprend donc la pauvreté architecturale des œuvres bâties sur le mode de l'art éphémère. Elles se privent de la richesse qui fait de l'architecture un art "total", qui allie à la fois les qualités esthétiques incluant l'espace interne, la mise en œuvre d'un savoir-faire empreint de significations, la création de solutions originales, la proposition d'un tout unifié, etc. Cela ne veut pas dire qu'il faille jeter la pierre uniquement aux architectes. Il s'agirait en effet de l'ensemble d'un système, somme toute institué assez récemment, comme en rend compte Alain Guiheux :

à la fois le type de projets – les *flagships* [ces emblèmes de marques, où le bâtiment correspond à une signature caractéristique – et la catégorie même de leurs auteurs –

"star-architectes" – ont émergé dans le monde de l'architecture, successivement dans les années 1980 pour les premiers, au cours de ces quinze à vingt dernières années pour les seconds. (Guiheux 2017, 71)

Quelques décennies qui ont en quelque sorte changé la face de l'architecture, par des procédés issus de l'industrie culturelle, comme pourrait s'en attrister Adorno lui-même. Cette forme de réification n'est pas que le tort des architectes, précise Guiheux dans une section intitulée (presque comme un souhait ardent) "L'architecture comme marque globale est-elle en voie de disparition ?" :

La globalisation et la financiarisation de l'économie, l'importance prise par le tourisme et l'industrie du luxe, la transformation culturelle profonde des comportements construits par l'alliance du marché de l'art (et ses musées aux ordres) et de l'industrie du luxe ont produit cette mutation de l'architecture identifiée au design d'objet. Mais la crise économique, qui a fait émerger à la fois les démarches collaboratives et la société du *share*, et a renouvelé les démarches participatives, conduit à remettre en cause ces objets d'architecture inutilement dispendieux et (surtout) destructeurs de pensée créative. (Guiheux 2017, 72)

Une pensée créative, il va sans dire, fondamentale à toute production artistique. Le balancier tendrait donc heureusement à un rééquilibrage, après quelques décennies de destruction de l'architecture en tant qu'art.

Céline Bonicco-Donato, pour sa part, continue d'être en alerte. Elle nomme les deux périls qui guettent le domaine architectural selon elle : proposer des constructions essentiellement pathogéniques, ou encore produire une architecture vidée de tout sens artistique. Si entre deux maux, il fallait choisir le moindre, c'est donc avec résignation que nous nous rangerions du côté des "formes spectaculaires" :

Cette leçon universelle et intemporelle prend un relief tout particulier dans notre XXI^e siècle où l'architecture se voit écartelée entre d'un côté, des projets sculpturaux purement scénographiques faisant du monde une toile d'arrière-fond dont ils se détachent pour mieux se mettre en valeur et de l'autre, des projets non seulement banals, mais banalisant par contagion ce qui les entoure et les indiffère. La leçon de philosophie de Heidegger et de Zumthor vient nous rappeler que les bâtiments bien pensés ne sont ni des formes spectaculaires à contempler ni des machines à habiter – ou, devrait-on dire, à abriter – homogènes et normées, dans les deux cas froides et insensibles, (...) que nous éprouvons dans des affections fondamentales, resplendir. (Bonicco-Donato 2019, 181)

Un resplendissement encore possible, mais à certaines conditions.

Pour une architecture située

Un antidote existerait heureusement dans l'approche architecturale qualifiée par Jean-Paul Loubes de "située", comme le mentionne le sous-titre de son *Traité d'architecture sauvage : Manifeste pour une architecture située*. Selon l'architecte, aussi docteur en anthropologie, ce type d'architecture considère en premier lieu le site sur lequel sera construit le bâtiment. En d'autres mots, le *monde* auquel est naturellement rattachée l'œuvre architecturale est partie prenante de sa conception. Kenneth White en explique la teneur, dans sa préface à l'ouvrage :

Mais il faut entendre "située d'une certaine manière", c'est-à-dire non pas "plaquée" de manière préconçue sur un contexte dont les éléments matériels préexistants (arbres, ruisseaux, etc.) seraient considérés comme des "contraintes" à éliminer et à contourner, mais intégrée à ce contexte, en assonance, en résonance avec la morphologie d'un paysage senti, compris comme plus qu'un "environnement". (Loubes 2010, 12)

Cela fait directement signe en direction de l'écoumène¹⁴, cet ensemble naturel au sein duquel les humains vivent et se meuvent. Il peut aussi être défini comme le vaste et inséparable domaine de l'humain :

L'écoumène est pleinement la demeure (*oikos*) de l'être de l'humain. [...] L'écoumène est une relation à la fois écologique, technique et symbolique de l'humanité à l'étendue terrestre. [...] C'est aussi, et non moins nécessairement, le déploiement existentiel qui se poursuit en chaque être humain et qui de ce fait a toujours excédé la définition géométrique des corps. (Dupeyron 2017, 166)

Cela renverse la tendance fonctionnalisme, qui souhaite par la forme créer une fonction : il s'agit plutôt de comprendre les formes déjà présentes naturellement, afin qu'elles induisent certaines fonctions architecturales. Cette approche tend, en ce sens, à sortir de la vision fonctionnaliste d'*ortho-architecture* qui s'évertue à redresser la nature et s'est persuadée, à l'instar de Le Corbusier, que le terrain accidenté est une "erreur". Ce dernier considérait en effet que "[l]e problème architectural en terrain accidenté consiste à discipliner

¹⁴ À ce sujet, voir le très érudit ouvrage d'Augustin Berque et Maurice Sauzet, *Le sens de l'espace au Japon*, en particulier le §20 et les environs, où l'on relie la "concentration de l'écoumène" au Japon à la notion de *fūdo*.

le désordre immanent en faveur d'une unité indispensable à tout sentiment de bien-être et à toute intention esthétique" (Segaud 2007, 190).

Une telle vision corbuséenne, désormais de plus en plus décriée, implique que l'on considère l'architecte comme maître d'œuvre tout-puissant, qui connaît mieux encore que le milieu naturel ce que sera l'architecture. L'art y est alors envisagé comme la domination et la domestication de la nature. Ce n'est bien évidemment pas la perspective que nous envisageons pour circonscrire l'art de l'architecture. Notre optique, en phase avec le *monde* au sein duquel devra s'insérer l'œuvre architecturale, correspondrait plutôt à ce qui est évoqué par Céline Bonicco-Donato dans *Heidegger et la question de l'habiter* :

La tâche de l'architecte n'est pas de créer mais de laisser être ce qui demande à être. Patience, imprégnation et soin sont dès lors requis. Le bâtiment ne doit exprimer ni ses intuitions ni ses goûts, mais rassembler un monde qui est déjà là sur un mode dispersé, en respectant la terre, en accueillant le ciel [...] : l'architecture est un ménage-ment de ce que l'on n'a pas posé, l'art d'en prendre soin en le sublimant à partir de ce qu'il est et demande à être. Elle se fait alors "sens du lieu", selon l'expression de Kenneth Frampton. (Bonicco-Donato 2019, 180-181)

De tels lieux, beaucoup plus *humbles* (au sens étymologique, à savoir près de l'*humus*, ancrés dans la terre), ont existé et continuent fort heureusement à être pris en haute considération. C'est le cas des thermes de Vals du Suisse Peter Zumthor, de la maison sur la cascade de Frank Lloyd Wright, voire de la *Hütte* ("cabane" ou "chalet") de Heidegger. Cette dernière demeure est décrite par Bonicco-Donato de manière à bien illustrer le lien du bâtiment à son site, d'un art architectural exercé de manière à pleinement respecter le *monde* en place :

Loin d'araser le sol, de nier ses particularités et de s'implanter sur des pilotis, elle tire parti de ce qui est déjà là pour offrir à l'homme une cohabitation heureuse avec les éléments. Ainsi s'insère-t-elle dans la pente pour se placer "à l'abri du vent et face au midi, entre les prairies et près de la source". Une telle orientation témoigne à la fois de la conscience des éléments naturels qui se rattachent selon la taxonomie heideggérienne à *la terre et au ciel* mais aussi de la volonté de "faire avec" en s'y adaptant en souplesse, de composer et de faire corps avec eux pour créer une unité harmonieuse. (Bonicco-Donato 2019, 121)

L'architecture située, en ce sens, fait en sorte que l'œuvre dépasse son créateur : ce dernier s'efface presque derrière sa création. Pour ce faire, elle ne doit pas procéder avant tout de considérations narcissiques, visant à flatter l'égo d'un artiste en mal de reconnais-

sance. Pour Heidegger, dans ce qu'il appelle le "grand art", l'œuvre doit supplanter l'artiste, et non l'inverse :

Certes, l'œuvre d'art singulière est toujours aussi la production d'un artiste ; toutefois, cet être-produit de l'œuvre ne constitue point son être-œuvre, et cela d'autant moins que la volonté la plus propre de la production vise bel et bien à laisser l'œuvre reposer sur elle-même. Dans le *grand art*¹⁵ justement – et c'est de celui-ci seul qu'il s'agit ici –, l'artiste demeure par rapport à l'œuvre quelque chose d'indifférent, presque comme un procès qui s'annulerait lui-même dans la création [...]. (Heidegger 1935, 27)

Cela permettrait de renverser la tendance qui consiste à croire que l'art doit servir les artistes : "Les œuvres d'art ne sont pas parce que des artistes en ont produites, mais des artistes ne peuvent être en tant que créateur [*sic*] que parce qu'est possible et nécessaire quelque chose comme des œuvres d'art" (Heidegger 1935, 29). Envisager la création sous cet angle facilite également l'émergence et la préservation d'une riche authenticité. Et c'est probablement ce que l'on est en droit d'attendre de l'art aujourd'hui.

En conclusion : L'art de l'architecture, une question éthique ?

Nous avons vu que l'architecture possède deux caractéristiques insignes : son espace interne, cette quatrième dimension, en fait un art où l'observateur prend part à l'œuvre de manière intégrale. Également, le *monde*, présent dans l'installation muséale des autres œuvres, est constitutif de l'œuvre architecturale : elle est toujours déjà installée au sein d'un *monde* qui doit importer à l'architecte.

Or, la production de bâtiments "pathogéniques", souvent proposés par des "starchitectes", induit un rapport architectural *occulocentré*, alors que la vision devient le seul sens sollicité pour appréhender ces constructions. En misant uniquement sur l'effet d'une création qui rompt avec les codes conventionnels, ces artistes procèdent de l'*art éphémère*. Le propre de l'architecture, cependant, consiste à participer de l'autre nature de l'art, soit celui *persistant*. Ces productions architecturales authentiques peuvent être qualifiées de "logogéniques", car elles proposent un contenu pouvant être analysé. L'herméneutique alors possible fonde la richesse d'œuvres d'art architecturales dignes de ce nom.

¹⁵ C'est nous qui soulignons.

Maintenant que nous avons souligné l'importance, en architecture, de miser sur des œuvres pouvant être interprétées, grâce à des propositions riches par rapport à leur contenu herméneutique en présence, nous pouvons réfléchir aux implications périphériques d'une architecture moderne qui, se prenant pour un art, propose des créations simplement faites pour "être vues".

Pour ce faire, prolongeons notre définition préalable, par cette description complémentaire, à savoir que l'art est une "application du savoir à l'obtention de résultats utiles à l'homme" (Foulquié et Saint-Jean 1962, 47). Ces considérations, plus pragmatiques et concises, teinteront notre propos final d'une dimension éthique.

L'architecture, en tant que domaine relevant de l'industrie de la construction, est particulièrement polluante, dans une mesure rarement envisagée. Cela pourra surprendre, mais les chercheurs Campredon, Martin et Croci soutiennent que "le bâtiment occasionne une pollution égale à celle des transports routiers" (Patenaude 2010, 1). Cette pollution s'avère colossale et l'architecture doit, en ce sens, endosser les responsabilités éthiques inhérentes à sa pratique. Mario Patenaude précise ces effets au Québec et au Canada, dans son rapport intitulé "Évaluation environnementale de systèmes de construction de cloisons résidentielles : réflexions sur l'adaptabilité et la flexibilité" :

[A]u Canada, près du tiers des 20 millions de tonnes de déchets solides introduits annuellement dans les flux de déchets municipaux sont produits par les activités de construction, de rénovation et de démolition (CRD). À l'échelle du Québec, RECYC-QUÉBEC soutient qu'en 2008, "le secteur de la CRD a généré 4,57 millions de tonnes (Mt) de débris et de matériaux résiduels, ce qui représente 35 % des matières résiduelles générées cette année-la [*sic*] dans la province". (Patenaude 2010, 1)

Les atteintes potentielles à l'environnement produites par les édifices ne concernent pas seulement les matières résiduelles ou la génération massive de déchets, cela entraîne aussi la production de gaz à effet de serre (GES). Au niveau canadien, les "bâtiments résidentiels et commerciaux canadiens consomment 30% de l'énergie, ce qui en fait un des secteurs émettant le plus de GES en Amérique du Nord". Mais tous ces effets négatifs ne pourraient être cantonnés à la situation canadienne ou québécoise, puisqu'au plan mondial, "l'industrie de la construction contribue à 15% des émissions de gaz à effet de serre (GES)" (Patenaude 2010, 1).

Dans ce contexte, conséquent sur le plan environnemental, l'architecture peut-elle assumer la production de bâtiments qui ne soient inhérents à sa nature ? Doit-elle revoir la fulgurance de ses propositions éphémères ? A-t-elle l'aplomb d'oser se croire dans son bon

droit en implantant des constructions, très souvent pharaoniques, qui n'ont d'autre fonction que celle d'être belles à voir et ce, pour un temps d'avance décompté ?

Marie-Claude Létourneau, PhD Cand. Université Laval, Québec
marie_claude99[at]hotmail.com

Références

- Bergson, Henri. *Œuvres*. Paris : Presses universitaires de France, 2001.
- Berque, Augustin et Maurice Sauzet. *Le sens de l'espace au Japon : vivre, penser, bâtir*. Paris : Éditions Arguments, 2004.
- Bonnicco-Donato, Céline. *Heidegger et la question de l'habiter : Une philosophie de l'architecture*. Marseille : Éditions Parenthèses, 2019.
- Bonnaud, Xavier. "L'expérience de l'architecture et son potentiel d'ancrages" dans Céline Bodart et Chris Younès (dir.). *Au tournant de l'expérience*. Paris : Hermann, 2018. 207-223.
- Bonnin, Philippe. "L'émergence d'une anthropologie sociale de l'espace et de l'architecture" dans Philippe Bonnin (dir.). *Architecture. Espace pensé. Espace vécu*. Paris : Éditions Recherches, 2007. 13-30.
- Dupeyron, Jean-François. *La vie scolaire : Une étude philosophique*. Presses universitaires de Nancy : Éditions universitaires de Lorraine, 2017.
- Foulquié, Paul et Raymond Saint-Jean. *Dictionnaire de la langue philosophique*. Paris : Presses universitaires de France, 1962.
- Genard, Jean-Louis et Judith le Maire. "Une architecture peut-elle être émotionnelle ?" dans Paul Ardenne et Barbara Polla (dir.). *Architecture émotionnelle : matière à penser*. Lormont : Éditions Le Bord de l'Eau, 2001. 21-36.
- Guiheux, Alain. *Le Grand espace commun : l'architecture transforme*. Genève : MetisPresses, 2017.
- Heidegger, Martin. *De l'origine de l'œuvre d'art*. 1935. Traduit par Emmanuel Martineau. Internet. <https://www.academia.edu/38267740/Martin_Heidegger_-_Lorigine_de_loeuvre_dart_1935_>
- Hohr, Hansjörg. "The school building as experience" dans Jan Bengtsson (dir.). *Educational Dimensions of School Buildings*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011. 99-116.
- Hubbard, Phil et Rob Kitchin. "Introduction: Why Key Thinkers?" dans Phil Hubbard et Rob Kitchin (dir.). *Key Thinkers on Space and Place*. Los Angeles: Sage, 2011. 1-17.
- Lefebvre, Henri. *Éléments de rythmanalyse : introduction à la connaissance des rythmes*. Paris : Éditions Syllepse, 1992.

Létourneau, Marie-Claude. "Henri Bergson et l'éducation : la dimension non-rationnelle de la connaissance inscrite dans la durée". Mémoire de maîtrise inédit. Université du Québec à Rimouski, 2009.

Loubes, Jean-Paul. *Traité d'architecture sauvage*. Paris : Éditions du Sextant, 2010.

Patenaude, Mario. "Évaluation environnementale de systèmes de construction de cloisons résidentielles : réflexions sur l'adaptabilité et la flexibilité". Gouvernement du Québec. Recyc-Québec, 2010. <https://www.recyc-quebec.gouv.qc.ca/sites/default/files/documents/article-boursier-mario-patenaude.pdf>.

Segaud, Marion. *Anthropologie de l'espace*. Paris : Armand Colin, 2007.

Venturi, Robert. *De l'ambiguïté en Architecture*. Paris : Dunod, 1971.

Zevi, Bruno. *Apprendre à voir l'architecture*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.